U d'/of OTTAWA
39003001116390

BIBLIOTHEK
Originale

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/richardwagner00poir

Jules-A. Martel a. m. d.

ÉLIE POIRÉE

Richard Wagner

L'HOMME
LE POÈTE
LE MUSICIEN

HENRI LAURENS, ÉDITEUR, PARIS

RICHARD WAGNER

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur honoraire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Elie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Herold, par Arthur POUGIN.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Nombreux titres en préparation.

Qu'est-ce que la Danse ? par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8° avec 16 planches hors texte et des ornements typographiques de l'auteur. . . . **12** fr.

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8° raisin, avec 16 pl. hors texte. . . . . **25** fr.

Histoire de la Langue Musicale, *Antiquité, Moyen âge, Renaissance, Époque moderne, Époque contemporaine*, par MAURICE EMMANUEL, docteur ès lettres, professeur au Conservatoire national de musique. 2 vol. in-8° raisin avec 683 exemples musicaux . . . . . **25** fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, suivi du *Ballet de la délivrance de Renaud*, par Henry PRUNIÈRES, docteur ès lettres. 4 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales, reconstitution, texte et musique du *Ballet de la Délivrance de Renaud*. **9** fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

RICHARD WAGNER

PAR

ÉLIE POIRÉE

CONSERVATEUR HONORAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE

SEIZE PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1921

Tous droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

Copyright by Henri Laurens, 1921

ML
410
.W13P6
1921

RICHARD WAGNER

I

LES ÉVÉNEMENTS ET LA VIE

L'œuvre des grands artistes est plus une protestation contre les réalités de la vie, qu'elle n'en est un reflet, une image sincère ; elle affirme la recherche incessante d'un idéal, elle a pour but l'Illusion, cette illusion bienfaisante de l'art que Nietzsche définissait hardiment la splendeur du non-vrai. L'art héroïque de Wagner répond à cette définition.

Dans quelles conditions, dans quelles circonstances Wagner entreprit et réalisa son œuvre grandiose, tel est le sujet de ce chapitre dont les éléments, puisés dans la biographie, se rattachent à l'histoire de l'œuvre.

Les mémoires de Wagner, intitulés *Ma Vie* et publiés il y a quelques années, vont jusqu'en 1864, s'arrêtant au jour précis, le 4 mai, où le compositeur quitta Stuttgart pour se rendre à l'appel de Louis II, le nouveau roi de Bavière. Ils se

terminent — diraient les musiciens — sur une cadence suspensive, mais les dernières lignes font prévoir l'accord conclusif qui viendra et est sous-entendu. A partir de cette date la fortune du musicien va changer. Jusque-là, Wagner et sa muse ont erré sans merci : l'œuvre a subi des échecs, comme à Paris ; ses succès en Allemagne ont été sans lendemain ou n'ont pas produit les résultats espérés ; l'homme a vécu au jour le jour, sans foyer véritable, incapable peut-être de s'en créer un. Il n'a eu qu'un intérieur de fortune, offert par le hasard ou des amitiés de rencontre, jamais définitif, aux ressources précaires et où celle qui y prit place, épousée alors qu'il n'était qu'un tout petit kapellmeister, eut le rôle d'une humble servante, toujours dévouée, toujours incomprise. De cette vie errante, de ses séjours successifs en Allemagne, en Suisse ou en France, des embarras d'argent continuels, — des tracas domestiques, continuels aussi, — Wagner a parlé abondamment ; sa relation est complète, sinon très impartiale. Mais si les Mémoires ne donnent pas de l'homme un portrait toujours sincère ou sans retouches, ils contribuent utilement à faire connaître l'écrivain et l'artiste.

Les années d'enfance, de jeunesse n'annoncèrent pas le grand musicien qu'il devait être. Exception singulière dans l'histoire d'un art dont les manifestations sont, comme par l'effet d'une loi de

nature, extrêmement précoces, à tel point que la musique pourrait être dite l'art, parfois sublime, de l'*homme resté enfant*. Mais le jeune Wagner fit tout d'abord des vers, voulant être poète, poète dramatique. Du premier coup, sans hésitation, Bach, Mozart, Beethoven se consacrèrent à la Muse dont ils furent les servants dévoués, Wagner s'adressa à elle, non pour la servir, mais pour lui demander un service, non pour trouver en elle l'inspiratrice initiale, mystérieuse, mais pour en faire l'associée de son rêve, rêve encore imprécis, complexe comme sa propre nature. Chez ce futur poète il y avait un tempérament d'orateur, de penseur et de philosophe ; en lui s'éveillera peu à peu une autre poésie, la poésie des sons. Et, une fois révélée, la musique deviendra le moyen élu, le but tangible, certain, alors qu'aucune direction réelle, aucune discipline venant du dehors ne s'étaient imposées jusque-là à son esprit largement ouvert à toutes les questions, et curieux de les embrasser toutes.

En octobre 1813, Frédéric Wagner, secrétaire à la direction de la police de Leipzig, mourait, emporté par la terrible épidémie qui se déclara dans cette ville à la suite de la bataille des Nations. Il laissait sept enfants dont le dernier, Richard, né le 22 mai, avait six mois à peine. Cette mort subite mettait la famille dans un grand désarroi.

L'année suivante, un ami dévoué, Louis Geyer, épousait la veuve, assumant courageusement la lourde tâche de subvenir aux frais du ménage. Geyer était acteur, ce qui lui avait valu la connaissance de Frédéric Wagner, très passionné pour le théâtre et fréquentant volontiers les coulisses : il était en outre un peintre amateur assez distingué. Il put obtenir un engagement avantageux à Dresde et des commandes de portraits, — celles-ci furent même assez nombreuses pour qu'il renonçât peu à peu à son métier de comédien. Rempli de sollicitude pour les enfants de sa femme, Geyer s'occupa particulièrement du petit Richard, qu'il avait pris en affection, qu'il se proposait d'adopter, et dont il « voulait faire quelqu'un ». Il le destinait à la peinture pour laquelle il lui croyait de réelles aptitudes, et le bambin commença, mais avec fort peu de plaisir, de dessiner des bouches, des yeux et des nez. Ces premiers essais eurent-ils une influence sur le développement des facultés visuelles, si remarquables chez Wagner ? En tout cas ils furent bientôt abandonnés. Geyer mourait en 1819, et le petit Richard se trouva à peu près entièrement livré à lui-même : il « poussera en pleine anarchie », au hasard des impressions qui vont assaillir son cerveau et sa sensibilité d'enfant.

Dans l'intérieur familial, le théâtre était la préoccupation dominante : frères et sœurs de Richard,

Maison natale de Richard Wagner
a Leipzig

Villa Wahnfried, a Bayreuth

presque tous, devaient être acteurs ; lui-même se sentait irrésistiblement attiré vers le théâtre, mais d'une autre façon, parce qu'il y voyait la représentation d'un monde très différent de la réalité, une forme merveilleusement vivante des fictions poétiques. Aussi, quoiqu'il fût très bien doué au point de vue mimique, ne songea-t-il pas à entrer dans « l'écurie de Thalie » dont sa mère se fût efforcée de le détourner, déplorant l'exemple donné par les aînés. D'elle les *Mémoires* parlent brièvement, laissant planer quelque mystère sur ses origines, sur son nom même, Rosine Berthes, Bertz ou Pätz. Il y est question d'un haut personnage, d'un prince de Weimar qui aurait payé en ami pendant plusieurs années l'éducation de la petite Rosine, fille d'un modeste boulanger, dans un des meilleurs pensionnats de Leipzig ; la mort du prince aurait interrompu les études commencées [1]... Mme Wagner, très religieuse, réunissait les enfants chaque matin et exigeait qu'on lui fît la lecture de quelque texte sacré, qu'elle commentait souvent en une sorte de sermon, terminé brusquement par des réflexions humoristiques. A la vivacité de son esprit, elle joignait un sentiment affiné, profond de l'art, recherché dans ses

1. L'histoire, si elle est vraie, ferait supposer à cette intervention princière un caractère d'ordre intime. En serait-il de même des relations chez les Wagner de l'acteur Geyer, en raison du mariage si hâtivement conclu, et de ce fait que Richard porta longtemps le nom de son beau-père ?

manifestations les plus nobles, les plus sublimes, à l'exclusion du théâtre auquel elle prétendait ne rien entendre... Peu affectueuse, égoïste, elle était prompte à s'emporter. Ce portrait que donne Wagner de sa mère ne ressemble-t-il pas étrangement au sien propre? Ne trouvons-nous pas chez lui cette même religiosité plus ou moins transformée, mais persistante, ce même idéal, ce même mépris pour un art — l'art théâtral, — qu'il aima pourtant avec passion, qu'il cultiva toute sa vie, mais qu'il entreprit de réformer ; le même caractère enfin, sujet à des crises violentes et où s'élèveront des conflits qui furent peut-être une des raisons de son génie?... Wagner nous dit que sa mère dirigea son intérieur avec une « activité ménagère et bourgeoise »; mais avec Geyer avait disparu, semble-t-il, l'autorité du chef de famille. Dans ce milieu, disparate sans être bohème, dans cette vie errante et décousue, chacun des enfants se gouvernait à sa fantaisie ; la famille se trouva souvent dispersée.

De l'école ou du lycée, Richard ne retint pas grand'chose ; il fut un élève capricieux, plutôt que mauvais, rebelle à toute étude suivie et à toute discipline. Ses premiers maîtres étaient frappés de son intelligence précoce, mais se désintéressaient bientôt, les autres firent de même ; quant à lui, il ne tardait pas à les prendre en grippe, se révoltant contre le pédantisme qu'il constatait à la

Kreuzschule de Dresde comme à l'école Saint-Nicolas de Leipzig, où il entrait à quatorze ans. La seule influence qu'il subit alors, longtemps inconsciemment, mais qui fut très réelle, vint d'Adolphe Wagner, son oncle paternel.

Adolphe Wagner était un érudit estimable, auteur de travaux philologiques, ami de la littérature, de la philosophie et serviteur de la Muse. Wagner tout enfant allait le voir et se plaisait dans sa compagnie. Plus tard, sa riche bibliothèque, ses longues conversations, entremêlées d'amples lectures classiques ou modernes, furent pour le jeune homme l'occasion d'acquérir une culture littéraire assez étendue, mais amassée sans discernement et sans aucune méthode. C'était à l'oncle Adolphe que l'adolescent osait confier ses projets, qu'il soumettait, comme il le faisait parfois à l'une de ses sœurs, ses essais tragiques ou dramatiques. Malheureusement l'oncle, très mauvais écrivain, dont les idées étaient exprimées dans une langue incompréhensible et amphigourique, n'était pas en mesure de conseiller utilement son neveu, de lui donner des bons principes sur la composition et le style, de corriger des défauts qui persisteront plus tard dans l'œuvre poétique du maître.

L'éducation musicale ne fut pas mieux réglée tout d'abord : quelques leçons de musique, de piano ou de violon, des traités d'harmonie ou de

contrepoint, l'audition du *Freischütz*, dont l'auteur, alors à Dresde, venait quelquefois chez les Wagner, la copie de certaines œuvres de Beethoven, tels étaient les éléments avec lesquels Wagner tâchait de s'assimiler la technique difficile d'un art qui l'attirait de plus en plus et que cultivaient avec goût ses sœurs Clara et Rosalie. Mais la musique, même médiocre, ne s'improvise pas comme la poésie. Les études véritables ne commencèrent qu'en 1830 lorsque Wagner était étudiant[1] à Leipzig, étudiant pour la forme, pour la belle casquette, menant une vie débauchée, se livrant à la passion du jeu, participant à l'émeute qui éclata alors à Leipzig, cherchant en vain des duels, dont l'un se dénoua par la mort subite de l'adversaire la veille de la rencontre. Entre temps Wagner continuait de composer, mais comprenant l'insuffisance de son système autodidacte, il se mit sous la direction d'un bon musicien, Théodore Weinlich. Élève du père Martini, Weinlich, compositeur estimé, tenait à l'église Saint-Thomas l'orgue sur lequel jadis avait joué Sebastien Bach. Aux premières leçons Wagner se montra fort négligent, il travaillait mollement, rebuté par des exercices arides, et n'ayant pas encore rompu avec sa vie dissipée. Puis s'étant ressaisi, il fit des progrès très rapides et le maître, après avoir examiné une

1. Il se sont fait inscrire à l'Université comme *studiosus musicae*

fugue à deux sujets, déclara qu'il n'avait plus rien à lui apprendre et qu'il pouvait marcher seul, « qu'il s'était approprié l'indépendance ». Wagner écrivit à cette époque plusieurs pièces instrumentales, des ouvertures, une symphonie.

Les connaissances qu'il venait d'acquérir lui permettaient de réaliser le projet — alors définitif — de se consacrer à la musique, d'y chercher quelque fonction rémunératrice. Il ne renonçait pas à la poésie, mais il avait oublié vraisemblablement son drame shakespearien de *Leubald et Adélaïde*, perpétré lors de la quinzième année et qui avait été une des causes de sa rupture avec l'école; le poète songeait à écrire, non plus des tragédies, mais des vrais livrets d'opéra, conçus du moins à sa convenance et de la façon qu'il entendait les pièces destinées à la musique. Au livret lugubre et monotone des *Noces* qu'il abandonna sur le conseil de sa sœur Rosalie, succéda celui — plus varié — des *Fées*, dont il entreprit aussitôt la musique. Tandis qu'il composait la partition, son frère Albert, l'acteur, lui procurait l'emploi de directeur des chœurs au petit théâtre de Würzbourg où il jouait. C'est par ces modestes fonctions que Wagner préluda à la carrière de kapellmeister, poursuivie jusqu'en 1849, qui fut pour lui l'occasion d'un long exode et de tribulations de toute sorte. « Le *souci*, dit-il, qu'il n'avait pas encore connu dans sa vie — non exempte

d'égarements et de passions — y entra et y demeura à jamais. » Après Würzbourg, Wagner conduisit successivement l'orchestre du théâtre à Magdebourg, Kœnigsberg et Riga. Dans la troupe de Magdebourg se trouvait une jeune actrice, Minna Planer, dont il remarqua l'allure élégante, les manières gracieuses et réservées et dont il ne tarda pas à s'éprendre ; après quelques amourettes sans importance, c'était son premier et véritable amour. Le mariage — en 1836, près de Kœnigsberg — auquel aboutit cette idylle, associait deux êtres malheureusement trop différents pour s'accorder longtemps ; il était une charge, une chaîne trop pesante pour un jeune homme de vingt-trois ans, sans fortune, sans appui et sans situation, ayant beaucoup de dettes et d'espérances, mais ne parvenant pas à assurer le paiement des unes ou la réalisation des autres[1]. Dès le début le mariage fut troublé par une fugue de la jeune femme, affolée de l'avenir de misère qui l'attendait ; plus tard, il y eut de fréquentes séparations, suivies de rapprochements peu durables. Minna n'intervenait que pour mettre un peu d'ordre ou de bien-être dans l'existence imprévoyante du compositeur. Extrêmement irritable, irascible, autoritaire et égoïste, cédant à la première impulsion,

1. Ses créanciers le harcelèrent pendant des années, jusque pendant son séjour à Dresde, et Wagner dit qu'il ne manquait aux comptes que celui de la nourrice.

à un accès de nervosité, Wagner était d'un commerce difficile ; dans ses relations administratives ou autres, les brouilles n'étaient guère plus rares que dans son intérieur, malgré que Minna fît preuve d'abnégation et de dévouement. Mais Wagner ne désarma pas : il eut le triste courage de reprocher à sa femme un passé qu'elle n'avait jamais caché — elle avait eu une fille, — sa condition inférieure, sa soi-disant inintelligence, son incapacité de comprendre, c'est-à-dire de se plier à toutes ses fantaisies, quelles qu'elles fussent. Elle demeura l'associée des temps de gêne et de misère et ne participa pas aux années de gloire ; elle mourut en 1866 d'une maladie de cœur.

A Magdebourg, Wagner avait fait une nouvelle œuvre, la *Défense d'Aimer* qui fut représentée sans aucun succès. Durant cette période qui va environ jusqu'à l'arrivée à Dresde et qu'il appelle « l'âge ingrat de sa vie artistique » son idéal s'était singulièrement transformé. Il subissait l'emprise de la musique à la mode, du goût italien, des mélodies faciles auxquelles la belle voix impressionnante de Mme Schrœder-Devrient prêtait un charme incomparable, il était rempli de dédain pour les œuvres classiques. De cet état d'esprit résulta l'œuvre importante, mais lourde et indigeste, de *Rienzi*. Les proportions qu'il donna peu à peu à l'ouvrage le rendaient inexécutable sur les petites scènes allemandes ; d'autre part, la

nouvelle direction du théâtre à Riga ne le maintenait pas dans ses fonctions. Wagner résolut alors d'aller tenter la fortune à Paris, « centre de culture européen de grand opéra ». Il y arrivait en 1839, au mois de septembre, après avoir été assailli par une violente tempête dans la traversée de la mer du Nord et s'être arrêté à Londres ainsi qu'à Boulogne. La fortune ne se laissa point tenter. Malgré de nombreuses démarches, malgré les lettres de recommandation de Meyerbeer rencontré à Boulogne, l'Opéra resta inaccessible à son *Rienzi*[1]; l'espoir de voir jouer grâce à l'appui du grand compositeur, la *Défense d'Aimer* à la Renaissance fut déçu tout aussitôt par la faillite du théâtre. Pendant ce séjour à Paris, Wagner eut à lutter contre une gêne effroyable, contre une misère atroce que partageaient deux ou trois compatriotes, compagnons d'infortune aussi malmenés que lui par le sort. On sait qu'il parvenait à se procurer de maigres ressources par d'obscures besognes, des arrangements de partitions à la mode (la *Favorite*, la *Reine de Chypre*...), quelques articles de journaux ou de revue[2]. Ce fut dans ces conditions qu'il écrivit le scénario du *Vaisseau Fantôme*, vendu à l'Opéra, l'auteur se réservant de

1. La volumineuse partition ne fut achevée qu'en novembre 1840, plus d'un an après l'arrivée à Paris.

2. Notamment dans la *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Réunis par H. Silège en un volume sous le titre : Dix écrits de R. Wagner. (Paris, 1898).

Photo Bruckmann.

Richard Wagner, vers 1865
(Portrait de C. Jäger.)

traiter le même sujet pour l'Allemagne ; les quelques centaines de francs ainsi obtenus çà et là lui donnèrent alors le loisir de mettre ce projet à exécution. Le travail de composition apporta une heureuse diversion ; l'action très simple, pittoresque se prêtait à des développements poétiques et descriptifs, beaucoup mieux appropriés à son propre tempérament, à l'idéal entrevu jadis, momentanément délaissé. L'audition des symphonies de Beethoven, surtout de la Neuvième, au Conservatoire, acheva de le détourner de ces errements artistiques, celle du *Freischütz* le ramena avec enthousiasme vers la patrie allemande. Et Wagner songeait à une autre œuvre, tirée de l'histoire de Manfred, le fils naturel de Frédéric II, à laquelle il ajoutait une affabulation de pure invention [1], lorsqu'une bonne nouvelle lui parvint, en avril 1842 ; son *Rienzi*, patronné à Dresde par des amis dévoués, était définitivement accepté et sa présence dans cette ville était indispensable pour

1. Il s'agit de l'ébauche intitulée la *Sarrasine*. Au cours de ses pérégrinations à travers l'Apulie, Manfred a eu la visite d'une jeune Sarrasine, il s'est épris d'elle, ignorant qu'elle est sa sœur, une fille naturelle de l'empereur Frédéric ; grâce à elle, il parvient aux honneurs suprêmes, mais sans obtenir son amour. Au dénouement, la jeune fille est tuée par son fiancé qui croit voir en Manfred un rival heureux. C'est un fait-divers plus tragique que dramatique. Une autre ébauche, la *Mine de Falun*, fut composée sur la demande du compositeur Dessauer à qui le scénario était destiné ; mais Pillet, directeur de l'Opéra, le refusa à cause de la complexité de la mise en scène. N'est-il pas singulier de voir le malheureux Wagner fabriquant des livrets pour ses confrères ?

les répétitions. Ainsi se termina la triste odyssée qui avait duré plus de deux ans et demi.

Les sept années passées à Dresde furent des plus importantes et des plus significatives pour le développement de la personnalité de l'artiste. Nommé bientôt maître royal de chapelle[1], adjoint à Reissiger, Wagner se révéla, au concert comme au théâtre, excellent chef d'orchestre, remarquable metteur en scène ; il donna entre autres de belles interprétations de la Neuvième symphonie, des œuvres de Gluck, d'*Iphigénie en Aulide* principalement. Le musicien-poète traça à Dresde le plan de toute l'œuvre qu'il se proposait d'entreprendre depuis *Tannhäuser* jusqu'à *Parsifal*, cycle grandiose dont deux parties furent achevées durant ce séjour.

Profitant des loisirs que lui laissaient ses fonctions, Wagner fréquentait la bibliothèque de la ville, faisant des recherches sur les vieilles littératures scandinave et germanique, sur le moyen âge allemand, ses coutumes et ses légendes, entreprenant une série d'études auxquelles son éducation, et plus encore ses conversations avec l'oncle Adolphe l'avaient préparé en une certaine mesure. Sa bibliothèque personnelle était bien documentée sur le sujet ; elle offrait en outre un ensemble assez complet des grandes œuvres littéraires de toutes

1. Wagner refusa tout d'abord la place de directeur de la musique, devenue vacante par la mort de Rastrelli.

les époques et de tous les pays. Les préférences de Wagner restaient aux poètes, aux tragiques grecs, qu'il avait toujours admirés passionnément, à Shakespeare, au théâtre espagnol ; de la littérature française, il ne paraît avoir eu qu'une connaissance très imparfaite, s'il ne l'a pas ignorée tout à fait[1] ; il eût pu s'en inspirer heureusement au point de vue de la composition. L'ouvrage qu'il consultait particulièrement, qu'il emportait dans ses villégiatures d'été ou dans ses excursions aux environs de Dresde, était la *Mythologie allemande* des frères Grimm. Dans cet amas confus, désordonné, de légendes, à travers ce monde merveilleux, présenté d'une façon incohérente, il lui semblait retrouver des personnages connus de lui depuis très longtemps. Il les percevait vivants, si familiers, si rapprochés de lui qu'il avait la sensation de participer à leur vie. Lui-même se voyait dans les héros légendaires, dans leurs attitudes qui prenaient des formes stylisées, hiératiques, et cette lecture le plongeait dans des rêves fabuleux qui étaient en même temps des rêves d'art.

La représentation de *Rienzi*, au mois d'octobre 1841, avec Titatschek dans Rienzi et Mme Schröder-Devrient dans le rôle travesti d'Adriano, avait eu du succès malgré la longueur démesurée du spec-

1. Il ne cite aucun grand écrivain français dans ses Mémoires. La littérature de « chez nous » lui semblait surtout une forme d'amusement, un jeu récréatif.

tacle, malgré le peu de bienveillance de la critique qui se montra par la suite encore plus agressive. L'essai de jouer *Rienzi* en deux soirées n'ayant pas réussi, Wagner fit de longues coupures et l'œuvre se maintint sur l'affiche, elle y reparut même à diverses reprises les années suivantes.

Trois mois après la première de *Rienzi*, en janvier 1842, le *Hollandais Volant* fut au contraire un insuccès. Le public comprit peu et ne « fut pas content ». Il accueillit également avec beaucoup de réserve, en 1845, *Tannhauser* qui parut obscur et qui, malgré quelques changements heureux, n'attira pas la foule. Les gens de Dresde préféraient décidément *Rienzi*, ses italianismes, ses formules grandiloquentes, sa « musique de régiment », et surtout son ballet, aux innovations de *Tannhäuser*. La situation du compositeur devenait de plus en plus difficile, et le refus en 1848 de monter *Lohengrin* rendit imminente une rupture avec Dresde, son public et les fonctionnaires de la cour.

Dresde était pourtant pour un artiste un séjour intéressant. Cette « Florence sur l'Elbe » était alors visitée par des personnalités éminentes dans les arts et la littérature : des musiciens y passèrent, Spohr, Spontini, Marschner, Liszt, que Wagner n'avait fait qu'entrevoir à Paris et qui à un de ses concerts l'avait *ahuri* et non intéressé par son acrobatie pianistique. Ce fut à Dresde, où il put l'apprécier, que débuta une amitié, largement et

noblement offerte par le célèbre virtuose, dont le bienfait fut énorme pour le compositeur comme pour l'œuvre, et à laquelle plus tard Liszt demeura seul fidèle.

L'opéra de Dresde avait un bon orchestre, une bonne troupe. Avec des éléments pris en dehors du théâtre, Wagner avait fait exécuter à l'église Notre-Dame (1843) une grande scène chorale, les *Agapes des Apôtres*[1], il avait organisé plusieurs manifestations musicales, entre autres, l'émouvante cérémonie de la translation des cendres de Weber (en décembre 1844), admirablement réglée par lui. Il aurait donc pu se créer dans la capitale de la Saxe une situation agréable, paisible, définitive, mais il lui fallait accomplir sa destinée. Les événements devaient se poursuivre, logiques, implacables. Sa prodigieuse activité lui créait un besoin incessant de changement ; à peine nommé, il avait senti l'impossibilité de finir ses jours à Dresde dans la peau d'un maître de chapelle, il rêvait à de nouveaux projets, à de nouvelles entreprises. Les anciennes dettes liquidées à grand peine et tant bien que mal, avec son imprévoyance coutumière, il en contractait d'autres : l'installation trop coûteuse, le contrat très onéreux passé avec

1. C'est à l'occasion de cette œuvre que Wagner remarque le peu d'effet obtenu par les grandes masses chorales, et qu'il constate la « folie de ces monstrueuses entreprises de musique vocale », si chères à Berlioz.

Meser, le libraire de la cour, pour la publication de ses œuvres dont il faisait tous les frais et qui comportait des réductions des partitions de *Rienzi*, du *Hollandais Volant* et plus tard de *Tannhäuser*, ainsi que des arrangements de toutes sortes ; il y eut encore des copies autographiées destinées aux divers théâtres d'Allemagne[1]. Tant de dépenses ne donnèrent aucun résultat appréciable. Il lui fallut emprunter, solliciter l'aide de ses amis, ou d'admirateurs généreux et inconnus, demander des avances à la direction, qui consentait, mais de fort mauvaise grâce. Son caractère, ses manières autoritaires ou impulsives, ses idées de réforme ne le desservirent pas moins auprès de son chef immédiat, M. de Lüttichau, l'intendant du théâtre. Les rapports entre les deux hommes étaient très tendus et près de se rompre. Une paix relative, ressemblant à une paix armée, rendait son intérieur un peu plus habitable, mais la pauvre Minna voyait venir la catastrophe finale. Les événements de 1849 précipitèrent le dénouement. Extrêmement blessé de ne pouvoir faire jouer son *Lohengrin*, entraîné par son ami Roeckel qui était devenu journaliste[2] et lui fit connaître Michel Bakounine,

1. Ce contrat donna lieu à de nombreuses contestations, notamment lorsque Wagner voulut traiter pour la France avec l'éditeur parisien Flaxland.

2. Le musicien Roeckel, à qui Wagner témoigna une grande et longue amitié, lui avait été d'abord adjoint comme directeur de la musique. Ayant perdu cet emploi à cause de ses opinions politi-

Wagner chercha dans la politique un dérivatif dont les conséquences devaient être très funestes. Il se mit du côté des agitateurs, adversaire en paroles plus qu'en actes, songeant à réformer l'Opéra royal beaucoup plus qu'à renverser le roi. Mais ses imprudences le perdirent. On exploita contre lui ses discours, ses articles, ses manifestes, surtout ses relations dans le clan révolutionnaire ; les ennemis grossirent outre mesure son rôle et allèrent jusqu'à l'accuser d'avoir mis le feu à l'Opéra. L'émeute vaincue, la répression s'annonça très rigoureuse : Roeckel, Bakounine et d'autres arrêtés, — Wagner, pour échapper au mandat lancé contre lui, dut quitter non seulement la Saxe, mais l'Allemagne, qui, dans cette répression, se solidarisait avec elle. Sur les conseils de Liszt qui l'avait hospitalisé à Weimar, il se rendit à Paris, par la Bavière et la Suisse où des amis le retinrent quelques jours à Zurich. Si médiocre que fût le présent et si incertain l'avenir, l'exil que lui infligeait son ingrate patrie lui parut une délivrance, en lui apportant la liberté reconquise ; et ce fut un des moments les plus heureux de sa vie. Il était débarrassé de ses fonctions officielles, il croyait l'être aussi de sa femme restée à Dresde. Les deux

ques, il se lança dans le journalisme, fut élu député des Chambres, et prit une part très active aux émeutes de 1849. Condamné à mort, il bénéficia d'une commutation de peine, et fut libéré en 1862 après treize ans de réclusion dans la prison de Waldheim, à Dresde.

séjours à Paris et en France (juin 1849, février-mai 1850) n'eurent aucun des résultats artistiques espérés de son ami Liszt. Wagner ne fit que de molles démarches sans conviction, il eut la désagréable surprise d'apprendre l'arrivée subite à Paris de Minna, mais il sut l'éviter et put poursuivre une intrigue avec une jeune anglaise, mariée à un négociant de Bordeaux, Jessie Laussot. Il ne s'agissait pas moins que d'un enlèvement, d'un voyage en Orient, en compagnie d'une créature d'élite, capable de le comprendre, ou seulement de l'admirer. Cette aventure, prélude du fameux roman avec Mme Wesendonk, se dénoua non par le duel classique avec le mari, mais dans un bureau de police de Bordeaux, où le commissaire, constatant que les papiers de Wagner n'étaient pas en règle, lui interdit le séjour de cette ville. M. Laussot s'était vengé à sa manière, très cruellement pour l'amour-propre de son rival.

A Zurich, choisi comme résidence principale, l'exilé reprenait malgré lui la vie commune avec Minna, dont il appréciait [1] les services pour diriger le ménage, et aussi pour les nombreux emménagements qui plaisaient à sa fantaisie, à son désir

1. En septembre 1849, Minna ayant annoncé son arrivée à Zurich, Wagner alla au-devant d'elle : « Une véritable émotion me saisit en voyant au port de Rorschach débarquer ma singulière famille dont la moitié était composée d'animaux domestiques. L'effet agréable, je l'avoue, fut surtout produit par le petit chien Papo et le perroquet Pépé, qui sifflait admirablement les principaux airs de Rienzi. »

d'installations toujours nouvelles. Mais à ce jeu il fallait de l'argent. Wagner recourait alors aux moyens habituels. Jusqu'à la fin de sa vie, il fut un terrible emprunteur, un quémandeur obstiné ; à défaut des pensions officielles qu'il réclamait vainement ici et là, il acceptait sans aucun scrupule que l'œuvre de l'avenir et son auteur fussent entretenus par des libéralités, dues pour la plupart à des initiatives féminines. Les Mémoires nous renseignent complètement à cet égard.

Durant les premières années de cette période d'exil, qui devait durer plus de dix ans, Wagner s'occupa à peine de musique (plusieurs concerts, quelques auditions, ou répétitions), mais il n'écrivit rien que diverses brochures, pour la plupart volumineuses, composées et rédigées à la hâte, gonflées d'une prose oratoire, lourde et obscure. Dès la fin de son séjour à Dresde, il s'était adonné à l'étude de la philosophie, abordait les systèmes des philosophes romantiques ; il était alors, écrira-t-il en 1861 à Frédéric Villot, « dans un état d'esprit anormal, auquel pour rien au monde il n'aurait voulu revenir ». C'eût été autant de temps perdu pour l'art, s'il n'avait rédigé entièrement à cette époque le texte poétique de son magnum opus, l'*Anneau du Nibelung*, commencé dans de plus modestes proportions à Dresde sous la forme d'une pièce unique, la *Mort de Siegfried*. Mais cet état d'esprit ne se retrouve pas moins dans le long

poème. L'intrusion dans le drame de la philosophie et de l'Absolu y est manifeste, elle persista dans les œuvres qui suivirent et exerça dorénavant une influence sur la conception, le développement des caractères et des scènes.

Terminé en 1852, Wagner lut l'*Anneau* tout d'abord chez les Wille installés aux environs de Zurich, puis dans une réunion quasi publique, à l'Hôtel Baur, où le poème entier demanda quatre soirées. Wagner employait volontiers ce moyen de propagande pour ses œuvres poétiques ou théoriques. A Zurich, il y eut *douze séances* consécutives pour *Opéra et Drame*. L'auditoire comprenait, outre les habitués, les personnalités de la ville, quelques réfugiés politiques exilés de l'Allemagne parmi lesquels se trouvaient le grand poète George Herwegh, et peu après, venant de Londres, l'architecte Semper, constructeur, pendant l'émeute de Dresde, d'une fameuse barricade jugée par lui imprenable, Etmuller, le savant philologue... Herwegh assistait rarement à ces lectures « qui l'agaçaient », dit Wagner[1].

Wagner se remit alors à la composition, si longtemps délaissée, avec quelque appréhension d'abord, rassuré bientôt en constatant qu'il n'avait

1. En réalité, son amitié pour le compositeur ne l'empêchait pas de juger le poète peu remarquable, écrivant dans une vilaine langue; il s'abstenait de ces assemblées où le compliment de la fin était de rigueur.

rien perdu. Mais chez cet homme extraordinaire plusieurs besognes différentes étaient presque toujours menées de front. Tandis que le musicien travaillait, le poète préparait d'autres sujets, un *Tristan* emprunté à la légende bretonne, les *Vainqueurs* qui mettaient en scène un disciple de Bouddha et mêlait la théorie religieuse du bouddhisme à la doctrine de Schopenhauer, alors son philosophe favori. *Tristan* fut seul choisi, l'œuvre était destinée au Brésil, assurée — paraissait-il — de l'agrément de l'empereur, mais ni *Tristan* ni son auteur n'allèrent jamais à Rio et Sa Majesté ne réclama pas leur visite.

Comme il établissait le plan de cette œuvre, le hasard fit que Wagner joua en personne le rôle de Tristan, qu'il rencontra une Yseult. L'occasion en advint par des relations de campagne. Voisin de M. et Mme Wesendonk, il devint en 1857 leur locataire, en occupant un pavillon dépendant de leur propriété et qui fut appelé l'Asile. Riche négociant, possesseur d'une grosse maison de soieries à New-York, mais fixé à Zurich, M. Wesendonk n'était pas artiste et exécrait la musique; sa femme, au contraire, s'y intéressait vivement et admirait profondément celle du compositeur. Comme on se voyait tous les jours, il y eut bientôt entre elle et Wagner une intimité complète, passionnée, ardente, dont le souvenir se perpétua peu après dans une correspondance exaltée,

adressée de Venise par Wagner. Cependant à l'Asile les choses tournèrent au tragique : une lettre accompagnant l'envoi d'un fragment manuscrit de *Tristan* fut interceptée par Minna et confirma ses soupçons qu'elle ne put ou ne sut dissimuler. L'obligation de mettre fin à cette situation scandaleuse, presque publique, dans une maison où se succédaient de nombreux invités, des scènes violentes avec Minna suivies d'une séparation et du retour de l'épouse dans des conditions que la voisine pouvait juger offensantes, tout cela rendit inévitable au mois d'août 1858 le départ de Zurich, et la vie de Wagner se trouva bouleversée à nouveau.

Après Genève, qui ne le retint guère, Venise accueillit le grand musicien ambulant. Logé sur le grand canal, au palais Giustiniani, n'ayant guère d'autre société que celle de son jeune ami Carl Ritter[1], Wagner poursuivit assidûment la composition de *Tristan*, n'interrompant son travail que pour rédiger son Journal et écrire à l'aimée[2]. Il

1. Musicien, poète non sans talent, Ritter ne put réussir à faire jouer ni ses pièces ni sa musique. Grâce à l'appui de son grand ami, il s'était essayé comme chef d'orchestre au théâtre de Zurich, mais sans succès. Il fut remplacé par le jeune Hans de Bülow dont ce furent les débuts dans la carrière. Ritter qui voyageait beaucoup, se fixa définitivement à Naples comme professeur de piano. Wagner ne le revit plus après Venise. Sa mère servit à Wagner pendant près de dix ans une pension annuelle qui ne put être continuée par suite de revers de fortune.

2. Cette « seconde partition de Tristan » a été publiée, incomplètement, car le rôle du soprano n'y figure pas. Les lettres et le

quittait en mars 1859 Venise où il avait dû abréger son séjour pour des raisons politiques et à cause de la guerre qui allait éclater, emportant la partition presque terminée, mais qui ne fut mise au point et orchestrée entièrement qu'en août, à Lucerne. Entre temps, *ils* s'étaient rencontrés et leur « revoir avait été mélancolique, sans aucun embarras », passablement froid, disent certains biographes. Le roman s'était achevé, en effet, en même temps que la pièce, la crise était passée et pour Wagner l'image d'Yseult allait bientôt être effacée peu à peu par d'autres images. Généreusement, M. Wesendonk continua à l'artiste une amitié qui ne laissait pas d'être habituellement assez dispendieuse. Il dut lui avancer une somme représentant approximativement le prix de vente des drames de l'*Anneau* à un éditeur ; cet achat ne semble avoir eu aucune validité, puisque peu après, pendant son séjour à Paris, Wagner traitait avec l'éditeur Schott de Mayence pour l'*Or du Rhin*, puis pour la *Walkyrie*.

Grâce à ce viatique, Wagner pouvait donner suite à son projet de se fixer à Paris, d'y tenter de nouveau la fortune, muni cette fois d'un important bagage artistique.

Les Allemands n'ont jamais renoncé à conquérir

Journal de Wagner contiennent de fort belles pages, mais procèdent d'une surexaltation lyrique qui apparaît un peu factice et n'est pas toujours émouvante.

Paris de gré ou de force par tous les moyens possibles et impossibles. Ces gens vertueux ne sont pas insensibles aux charmes de la « Babylone moderne », qu'ils les apprécient ou s'en indignent ; vraisemblablement, ils sont beaucoup plus attirés vers elle par l'espoir d'une bonne affaire, d'une fortune à y gagner. Mais la conquête de Paris n'est pas aisée : il y faut la manière que l'Allemagne ignore. Ses artistes, ses littérateurs, ses poètes exportaient facilement chez nous leurs œuvres avant la guerre, mais leur outrecuidance, venant d'un sentiment excessif de leur soi-disant supériorité, les rendait peu sympathiques et les mettait dans l'impossibilité de juger ceux qu'ils daignaient prendre pour juges. Les Allemands, d'ailleurs, n'ont jamais compris la grande diversité, la liberté des opinions et du goût qui caractérise les Français de Paris et les Parisiens de France. Avant d'avoir vaincu, Wagner voulut être César ; empereur, avant d'avoir été couronné. En 1861, l'Opéra représenta beaucoup plus Wagner lui-même que *Tannhauser*. L'homme apparut d'abord et derrière lui l'œuvre, qu'il couvrait de sa robe de docteur dont il agitait frénétiquement les pans. Au théâtre, le public n'aime pas les thèses, fussent-elles illustrées par une très belle musique ; mais si envers *Tannhauser* il y avait de sa part pour ce motif une certaine méfiance, ce n'était pas une hostilité préconçue ou préméditée. Wagner

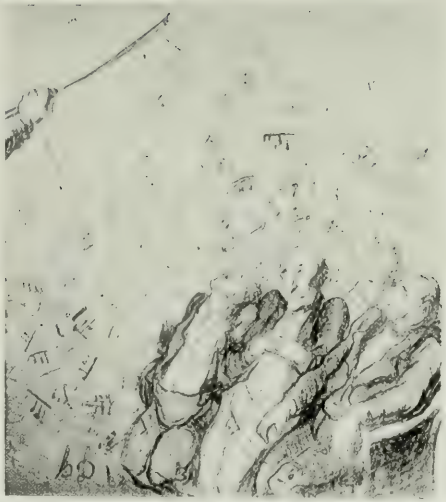
se montra aussi peu adroit, aussi autoritaire qu'à Dresde. N'ayant pas jugé à propos de convier à ses concerts la critique, il s'étonna qu'elle ne l'eût pas soutenu ; plus tard il reprochera aux Parisiens de ne pas lui avoir accordé du premier coup ce que ses compatriotes lui avaient refusé à Dresde pendant des années[1].

Arrivé à Paris en septembre 1859, Wagner loua rue Newton, à un prix élevé, un pavillon où il fit grande dépense, emménagea le mobilier de Zurich, mit un personnel domestique, prépara au second étage un *appartement spécial* pour Minna qui vint le rejoindre, et qui avec ses habitudes de stricte économie, fut surprise, gênée plus encore, du luxe d'une telle installation. Les concerts Salle Ventadour, en janvier et février 1860, coûtèrent de grosses sommes, absorbant, et au delà, les disponibilités. Wagner y avait vu le moyen non seulement de se faire connaître — les fragments de ses œuvres furent bien accueillis, — mais de trouver les capitaux nécessaires à l'entreprise rêvée. Il s'agissait d'organiser, comme l'avait fait jadis Mme Schrœder-Devrient, une série de représentations en allemand avec une troupe allemande dans la salle Ventadour où l'on eût entendu *Tann-*

1. Devant cette attitude indifférente ou hostile du public, Wagner ne désarma pas, son esprit combatif y puisa une nouvelle énergie. Au point de vue de son œuvre qui sait si le succès à Paris n'en aurait pas eu raison ?

hauser, *Lohengrin* et *Tristan*. On visait particulièrement le concours — déjà pressenti — d'un certain M. Lucy, trésorier général des Bouches-du-Rhône. Mais le mécène espéré se contenta d'avancer les quelques mille francs qu'il fallut pour le troisième concert, renouvela la promesse d'une recommandation aux Tuileries, afin d'obtenir la salle de l'Opéra pour la réplique des concerts. En attendant, Wagner alla répéter ses auditions à Bruxelles (mars 1860), mais loin d'en retirer un bénéfice, il dut emprunter l'argent du retour. Cependant à Paris les affaires avaient pris en haut lieu une tournure favorable ; on démontra à Wagner qu'il y avait plus d'intérêt pour lui à faire représenter une de ses œuvres à l'Opéra qu'à y organiser un simple concert. Grâce à l'intervention presque diplomatique de l'ambassade d'Allemagne, de grands personnages, particulièrement de la princesse Metternich, très dévouée à la cause wagnérienne, on avait réussi à vaincre l'opposition de Fould, qu'on disait influencé par Meyerbeer et le clan meyerbeerien de la presse, et l'empereur donna l'ordre de représenter *Tannhäuser*. Le comte Bacciochi confirma la nouvelle à Wagner, tout en se montrant inquiet du sujet où il y avait — disait-on — un pape, mais le compositeur le rassura, affirmant que Sa Sainteté ne paraissait pas en scène.

Il n'y avait donc plus qu'à s'entendre avec Royer.



A Munich, après un heurl de Wagner par ordre
(Caricature d'Honoré Daumier.)

M. Wagner prenant le parti de faire exécuter sa musique de l'avenir par des musiciens également de l'avenir.
(Caricature de Cham.)

le directeur, et à se mettre au travail, ce qui demanda une année entière. Mais une chose manquait à Wagner, les conseils ou même la collaboration de gens avisés, experts des choses du théâtre et des habitudes parisiennes, à laquelle ne pouvaient suppléer ni la bonne volonté des amis, ni l'enthousiasme des partisans assez nombreux que Wagner s'était créés dans le monde littéraire et artistique[1] ou dans les sphères officielles. La traduction du poème avait été confiée au hasard de relations improvisées, elle passa de main en main ; peu s'en fallut que le Tout-Paris librettiste ne revendiquât l'honneur ou le souci d'y avoir contribué, et que, comme l'écrivait Liszt à Wagner, *une guerre de traducteurs* ne vînt s'ajouter à la *guerre des chanteurs* qui est le sujet de l'opéra. Il y eut d'abord un journaliste obscur, Guy de Charnal, adaptateur de la version française de *Rienzi*, le ténor Roger qui, éloigné de la scène par son accident, cherchait à occuper ses loisirs, tous deux éliminés ainsi que Gasperini offrant toujours sa plume sans jamais rien écrire ; puis ce fut le chanteur allemand Lindau, déserteur de l'armée

1. Citons, entre autres noms, Gasperini, Villot, conservateur du Louvre, Champfleury, Baudelaire, Challemel-Lacour, Jules Janin, Foucher de Careil, Gustave Doré.

Parmi les musiciens, à l'exception de Meyerbeer, Auber, Gounod, Halévy, Rossini même ne se montrèrent pas hostiles, mais Berlioz, d'abord bienveillant, fit bientôt preuve d'une grande animosité contre Wagner.

prussienne, à qui fut adjoint, un poète de talent, Edmond Roche ; finalement l'archiviste de l'Opéra, Charles Truinet, dit Nuitter, fut chargé de refondre le travail collectif de ces messieurs et de le mettre au point. Lindau, évincé, fit plus tard un procès qui se termina par une légère indemnité stipulée à son profit.

L'interprétation fut réglée assez rapidement : Mlle Sax (Elisabeth), Mme Tedesco (Vénus), le baryton Morelli (Wolfram) et le ténor Niemann, désigné par Wagner (Tannhäuser). Mais de grosses difficultés s'élevèrent à propos du ballet, partie indispensable d'un grand opéra et que Wagner avait l'intention d'intercaler au premier tableau, remanié à cette occasion. Or les abonnés n'arrivant jamais au commencement du spectacle, pour ne pas les priver de ce qui les intéressait le plus, le ballet devait être placé au second acte, pendant le concours de chant où il eût produit un effet ridicule. Wagner le comprenait et maintenant son projet, opposa, malgré toutes les observations et des démarches même officielles, un refus dont il ne prévit pas les conséquences.

Durant l'été de 1860, pour la première fois depuis 1849, le compositeur avait pu faire une excursion en Allemagne[1] dont l'accès lui était

1. Depuis longtemps, surtout depuis la mise en répétition de *Lohengrin* à Weimar, Wagner faisait faire des démarches très pressantes par Liszt ou d'autres amis pour sa rentrée en All-

permis « dans un but artistique », sauf toutefois en Saxe où l'amnistie ne lui fut accordée que deux ans ans plus tard sur sa demande et à l'instigation de sa femme qui espérait le voir se fixer à Dresde où elle habitait alors et avoir là l'occasion d'un rapprochement durable.

Les répétitions, engagées en septembre, furent interrompues bientôt par une maladie — fièvre typhoïde ? — de Wagner, logé alors rue d'Aumale, le pavillon de la rue Newton ayant été exproprié. A leur reprise elles manquèrent d'entrain. Vauthrot, le chef de chant, proposait des coupures que l'auteur n'admettait pas ; Dietz, le chef d'orchestre, dirigeait mal le travail instrumental[1], ne prenait pas les mouvements exacts ; Wagner se fâcha, réclama en vain le changement du chef d'orchestre ou la permission de conduire lui-même, et comme il menaçait de retirer l'œuvre, malgré les frais considérables qui avaient été déjà faits par l'Opéra, il fut autorisé à multiplier à son gré les répétitions — il y en eut cent soixante-quatre, paraît-il

magne. Mais le jour si attendu où il remit le pied sur le sol de la patrie, il fut singulièrement déçu. Tout lui parut mesquin, petit, sans valeur ; le langage qu'il entendit sembla grossier et stupide, écrit-il à Liszt — et il ajoute qu'il n'a point de patrie.

1. Il fut impossible de se procurer les douze cors de chasse qui à Dresde sonnaient si vigoureusement la chasse de la fin du premier acte. On les remplaça par des saxophones, et ce fut Sax lui-même l'inventeur de « ces équivalents » qui dirigea la musique derrière la scène. Et, dit Wagner, « cet homme abominable ne réussit pas à les faire jouer juste ».

— qui fatiguèrent inutilement les interprètes et le personnel. C'est dans ces conditions qu'arriva enfin le jour de la première que Wagner ne songea nullement à préparer par une distribution intelligente des places, comme le faisait son collègue Meyerbeer. Ses meilleurs amis, les Ollivier, les Bülow, ses partisans les plus chauds furent mal servis ou pas servis du tout. On sait comment les « Jockeys » réussirent à troubler les trois représentations qui eurent lieu les 13, 18 et 24 mars 1861. Devant ces manifestations, devant cette obstruction imbécile, à laquelle certains journalistes — même de haut renom — vinrent s'associer sans discernement et sans gloire, Wagner crut devoir retirer sa partition, après avoir déclaré à la direction qu'il ne pouvait plus souffrir de voir les chanteurs malmenés, insultés à sa place par certains spectateurs. Roger, directeur de l'Opéra, voulait continuer, la salle ayant été louée pour huit représentations. Mais Wagner ne céda pas, il obtint qu'on lui rendît son ouvrage et refusa les combinaisons offertes par les deux autres théâtres lyriques pour la reprise éventuelle d'une œuvre qui malgré tout avait produit une profonde impression.

Dans un cercle artistique dont Wagner faisait partie avec Auber, Gounod et d'autres « notabilités parisiennes », l'auteur de *Faust* s'était écrié : Dieu me donne une pareille chute !... L'ouverture figura aux concerts Pasdeloup, différents morceaux furent

chantés dans des réunions, des soirées, notamment dans une grande matinée par Mme Viardot chez la comtesse de Lowenthal... Roger, alors à l'Opéra-Comique, dans une représentation à son bénéfice, fit jouer une partie du dernier acte de *Tannhäuser*[1].

Il fut enfin question d'un théâtre Wagner fondé par M. de Chabrol avec le concours du banquier Erlanger et pour la direction duquel on songea à Perrin, qui espérait depuis longtemps la succession de Roger. Perrin accepta en principe, mais ne put s'entendre avec le promoteur du projet. L'idée fut donc abandonnée et Wagner s'apprêta à quitter Paris. Son départ définitif n'eut lieu qu'en février 1862. Entre temps il était allé à Carlsruhe, puis à Vienne pour les études de *Tristan*, il avait reçu, au retour, l'hospitalité de l'ambassade de Prusse, puis, après un nouveau voyage à Vienne, il avait logé en dernier lieu à l'hôtel Voltaire. C'est de cette époque que date la composition du poème des *Maîtres Chanteurs;* quelques-unes des mélodies de la partition furent même composées à Paris.

Dès lors, jusqu'en 1864, l'existence de Wagner fut plus que jamais errante, désemparée : des déplacements continuels, des installations hâtives,

1. Dans une soirée aux Tuileries, l'Empereur, causant avec Liszt, fit remarquer justement que Tannhäuser n'eût pas dû être représenté à l'Opéra. Il eût convenu bien davantage aux deux autres théâtres lyriques. Mais l'orgueilleux compositeur avait visé l'Opéra.

occasionnant de grands frais[1] augmentés par le transport du mobilier, et qui lui déplaisaient dès qu'elles étaient achevées ; une pénurie absolue d'argent malgré de nombreux emprunts et les avances persistantes de l'éditeur Schott. Dans ces demeures improvisées la solitude lui apparaissait affreuse, le manque de soins féminins lui fit proposer — mais sans succès — à plusieurs de ses amies de venir diriger un intérieur où rien ne le retenait[2]. Et à le voir toujours hors du logis, en chemin de fer, sur les grandes routes, on pourrait se demander, on s'est demandé déjà sans doute comment cet éternel voyageur de la musique trouva le temps et le moyen d'en écrire, de mener à bien le travail de ses partitions. Sur les bords du Rhin, à Biberich choisi comme résidence, en février 1862, Minna, avertie par lui, vint procéder au partage du mobilier et partit au bout de huit jours. Wagner travailla peu, faisant de trop fréquentes absences. Il s'ennuyait profondément. Les heures agréables furent celles que lui procura

1. Installations de plus en plus luxueuses, mais d'un goût douteux. On connaît l'histoire des vingt-quatre robes de chambre en soie commandées, avec beaucoup d'autres vêtements fourrés ou ouatés, à une modiste de Vienne, Bertha Goldwag, en 1863, quand Wagner se trouvait à Penzing.

2. Cette solitude ne fut pas aussi complète que le font croire les Mémoires, gardant sur ce sujet délicat une réserve très compréhensible. Rappelons seulement que les relations qu'il eut à cette époque avec l'actrice Frédérike Meyer lui attirèrent beaucoup d'ennuis, et qu'elles furent une des causes de l'ajournement de *Tristan* à Vienne, où on le répétait depuis un an.

la société des Schott, surtout la compagnie de Bülow qui resta assez longtemps et avec qui il excursionna. Depuis l'époque où le jeune Hans de Bülow avait fait à Zurich ses débuts artistiques sous la protection de Wagner, des relations très cordiales s'étaient établies, qui avaient persisté. Lors de l'affaire Wesendonk, Hans était à l'Asile, avec sa jeune femme, la plus jeune des deux filles de Liszt, Cosima, qu'il venait d'épouser. On s'était rencontré maintes fois ensuite, à Paris ou ailleurs. Hans de Bülow, comme Liszt, menait le bon combat pour l'œuvre du maître, et si celui-ci avait pour le jeune artiste une véritable amitié, l'entente était plus complète encore entre lui et Mme de Bülow. Il n'avait pas oublié l'adieu émouvant qu'elle lui avait adressé lorsqu'il quitta l'Asile en plein drame. Depuis ils se comprenaient sans rien dire; leur silence significatif cachait un secret que des paroles n'avaient pas besoin de révéler. La destinée qui les poussait l'un vers l'autre, allait aboutir à un roman qui, autant qu'un roman d'amour, était un *roman de raison*, consacré par une union où Wagner trouva l'apaisement et une transformation complète de sa vie.

Pendant ces trois années, l'activité du maître s'employait principalement à l'organisation des concerts qu'il donna en Allemagne, en Russie et dans les pays austro-hongrois. Sa tournée en Russie (1862), qui fut un succès artistique et finan-

cier, lui suggéra l'idée de revenir chaque année à Pétersbourg, de s'assurer ainsi un revenu régulier, dont une somme minima lui aurait été garantie à titre d'honoraires. Patronné par de hautes influences à la Cour impériale, le projet était en bonne voie, mais les événements de Pologne y firent obstacle ; toute entreprise de ce genre devenait impossible dans la capitale de Russie, aussi bien que dans les autres villes de l'empire. Après son échec à Paris, Wagner avait tourné souvent ses regards vers Vienne dont il espérait beaucoup et qui avait, comme nous l'avons dit, reçu sa visite à plusieurs reprises. Ainsi se décidait-il à quitter Biberich, où le rêve de construire « une maisonnette » avec le petit capital rapporté de Russie s'était évanoui en même temps que ce capital ; en mai 1863, il s'installait dans les environs de Vienne à Penzing. Mais Vienne ne tenait jamais ses promesses : les trois concerts donnés en décembre 1862 et janvier 1863, les représentations projetées de *Tristan* ou d'autres œuvres, la place de directeur de l'Opéra un instant entrevue, tout avait échoué lamentablement, alors que le flot sans cesse grossissant des dettes contractées à des usuriers viennois mettait en péril non seulement son mobilier, mais sa personne. Il fallait quitter au plus vite Vienne et Penzing. Wagner alla demander asile, comme jadis, à la Suisse, frappa inutilement à la porte des Wesendonk, trouva enfin chez Mme Wille,

à Mariafeld, une hospitalité que le retour de M. Wille abrégea. Il dut se remettre en route et se rendit dans le Wurtemberg. La situation du malheureux compositeur semblait absolument désespérée, alors que M. Pfistermeister, secrétaire particulier du nouveau roi de Bavière, courait à la recherche de Wagner, à Vienne, en Suisse, à Zurich, à Mariafeld, à Stuttgart, où il parvenait enfin à le rencontrer. Comme Rienzi, le tribun Wagner reçut le messager de sa majesté bavaroise, et partait le 4 mai 1864 avec lui pour Munich. L'entrevue fut très cordiale ; le roi, ou plutôt Wagner fit au roi l'accueil le plus bienveillant ; d'emblée l'entente s'affirma complète. « Il veut, écrivait le compositeur enthousiasmé à ses amis, que je reste toujours près de lui, que je travaille... que je fasse jouer mes œuvres... Il sait tout de moi et me comprend comme ma propre âme. » En réalité ce bel adolescent, ce jeune homme d'à peine vingt ans, aux grands yeux rêveurs, ignorant et sans éducation artistique, n'était pas capable de comprendre le génie complexe du maître ; ce qui l'avait frappé, séduit dans l'œuvre, ce n'était pas la musique qui exaltait sa nervosité maladive et qu'il saisissait peu, ni la forme, qui, en tant que forme d'art, ne l'intéressait pas directement, c'était la reconstitution romanesque de la vie allemande au moyen âge, de la vie chevaleresque, affranchie des obligations et des vulgarités de

l'heure présente, idéalisée, transportée à une époque légendaire, merveilleuse, dont le Lohengrin wagnérien était le noble représentant, le héros modèle. Revivre cette vie, dont il rétablissait le décor dans ses châteaux des Alpes bavaroises, telle était la chimère qu'il devait poursuivre et à laquelle il associait, assez bizarrement, une admiration profonde pour les traditions monarchiques de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Des imitations de Versailles et de son luxe, plus exagéré encore, des copies médiocres empruntées aux styles français de cette époque, offraient avec la musique de Wagner et l'imagerie que tiraient de ses œuvres les continuateurs de M. de Schwind, un mélange des plus singuliers. Dans ces salles somptueusement et coûteusement aménagées, Louis II pouvait se croire Lohengrin le chevalier au Cygne, ou encore Louis le Grand, le Roi Soleil, mais on n'y vit aucune Elsa, ni aucune Montespan. La présence d'une femme eût animé, embelli, justifié des demeures qui semblaient préparées pour de romanesques amours ; elle eût peut-être apporté le salut à cette âme de désenchanté, désenchanté de la vie et de la passion sans en avoir senti les réelles blessures, désenchanté du pouvoir royal qu'il lui répugnait d'exercer dans sa capitale au séjour exécré, au milieu de courtisans dont son ironie habituelle découvrait la grossièreté ou la vilenie. Avec le théâtre qui lui donnait l'illusion

du décor, qu'il aimait pour lui seul et sans public, sa grande distraction consistait à faire de longues excursions la nuit en voiture, au hasard de sa fantaisie ; dans la journée, à contempler avec son éternelle lorgnette les paysages d'une nature inviolée ; souvent il s'arrêtait dans les chaumières à causer avec les montagnards, ces simples qu'il adorait et qui, eux aussi, adoraient leur Roi et ne crurent jamais à sa folie. Ce pauvre chevalier d'un autre âge, retardataire obstiné, ne pouvait s'accorder avec l'Allemagne nouvelle, devenue par la suite un Empire victorieux. La défaite de la France, qu'il aimait véritablement, devait, plus tard, consommer sa propre défaite. Si Wagner, au dire des bourgeois de Munich, lui avait pris trop d'argent, la Prusse brutale et cynique trouva le moyen de lui prendre sa couronne. Les derniers jours de son règne, au mois de juin 1886, ont une certaine grandeur tragique, rappellent les scènes d'un opéra wagnérien : une série d'intrigues et de machinations tendant à démontrer la folie du roi, une première tentative d'enlèvement par un groupe de conspirateurs surgissant dans l'ombre, l'alarme jetée aux alentours du château, les guerriers assemblés devant le donjon, puis l'enlèvement réalisé cette fois par un certain Dr Gudden, aliéniste, émissaire de Munich et de Berlin, l'internement dans la résidence de Berg ; enfin la dernière promenade du roi, le soir au bord du lac où il est

suivi par son docteur, Louis se jetant dans l'eau pour gagner la rive opposée où une voiture l'attend, la lutte qui s'engage et au cours de laquelle le roi brise le crâne du docteur avec sa lorgnette, et les deux cadavres ramenés au château à la lueur des torches... Louis II devait périr de mort violente comme les héros de son illustre ami, mais sans avoir accompli aucun de leurs exploits.

Ainsi devait s'achever la destinée de ce prince désenchanté, de cet illuminé qui, vingt-deux ans auparavant, en 1864, offrait son appui, mieux encore son amitié à l'artiste dont l'œuvre décrivait en termes magnifiques une partie de son rêve imprécis. Wagner avait compris — lui — qu'il disposait d'un merveilleux instrument pour le service de sa gloire et se déclara « ardemment *fondu* en son noble roi dans une étroite union d'aspirations communes et des visions hautaines[1] ».

A peine installé à Munich, Wagner se mit à l'œuvre, pensant avoir toute liberté, de par la faveur royale, d'accomplir son programme de réformes de la vie musicale, particulièrement du théâtre[2]. Il n'y parvint que partiellement. Le Con-

1. Rf. Ferdinand Bac, chez Louis II de Bavière (1910).

2. Donner au théâtre un but plus noble, plus élevé, voilà qui est très louable et bien d'autres avant Wagner y avaient songé — mais cela semble échapper à une action administrative, officielle, exercée directement. C'est affaire entre le public et les auteurs ; comme l'a dit un écrivain humoriste anglais, il faut fournir aux auditeurs des sujets dignes d'être compris et des facultés pour les comprendre. L'État ne dispose que des Facultés universitaires.

servatoire de musique fut réorganisé ; l'Opéra, ayant pour chef d'orchestre son ami Hans de Bülow, joua successivement *Tannhäuser*, le *Vaisseau Fantôme*, puis, après une longue préparation, donna avec les époux Schnorr quatre magnifiques représentations de *Tristan* (juin et juillet 1865). Mais les triomphes purement artistiques ne suffisaient pas au maître ; le tribun était toujours prêt à se manifester. A Dresde il s'était montré anarchiste, révolutionnaire ; à Paris, si les circonstances s'y étaient prêtées, il eût indiqué vraisemblablement à l'empereur le moyen de gouverner son peuple ; à Munich, il voulut être — on le prétendait du moins — Monsieur le Premier, conseiller du roi pour les affaires du royaume. Bien que les réformes accomplies eussent provoqué des résistances ou des mécontentements, que les libéralités dont il était l'objet parussent excessives, certains projets, comme celui de Semper relatif à la construction d'un Opéra modèle étant beaucoup trop coûteux, on s'était incliné quand même devant la compétence indiscutable de l'artiste : le rôle politique qu'on lui prêtait, son attitude franchement hostile envers les ministres soulevèrent une opposition qui réunit tous ses ennemis. Ses relations avec Mme de Bülow, de plus en plus publiques, surtout pendant les répétitions de *Tristan*, bravaient l'opinion et faisaient scandale ; on les dénonça au roi qui n'en voulut rien croire et dit naïvement plus tard que

si cela était vrai, ce serait abominable. Il lui fallut céder pourtant. En décembre 1865 Wagner reprenait une fois de plus le chemin de la « Terre du Salut », mais cette fois en demi-exil. Sa disgrâce n'était pas complète : si sa personne était indésirable à Munich, sa musique y était applaudie et le roi lui conservait son amitié[1]. Mme de Bülow et Wagner, ce dernier après une excursion à Marseille et en Provence, se fixèrent dans une petite localité près de Lucerne, à Triebschen, où ils demeurèrent jusqu'en 1872 : séjour paisible, infiniment heureux, pendant lequel le maître put travailler tranquillement et dont quelques amis partagèrent l'intimité. Un des plus assidus fut Nietzsche qui débutait alors à Bâle comme professeur. Ce fut pour Wagner un charmant compagnon de promenade, et pour maints petits services Mme de Bülow fit « appel à ses vingt ans ».

Les Maîtres Chanteurs achevés, les répétitions commencèrent aussitôt à Munich où Wagner se rendit plusieurs fois : elles furent interrompues pour une question d'interprétation et n'aboutirent que l'année suivante. La première, menée avec

1. Au début le Roi voyait Wagner tous les jours, il lui écrivait des lettres passionnées, enthousiastes dont quelques unes furent publiées. A vrai dire dans cette amitié il entrait quelque sentiment de vanité ou d'orgueil. Dans la protection donnée à l'œuvre le Roi voyait une sorte de collaboration, de cocréation. En s'associant à la fortune du maître, il s'associait à sa gloire et la postérité joindrait son nom à celui de l'illustre compositeur.

grand éclat et en présence du roi qui avait fait asseoir près de lui dans sa loge le musicien, fut un triomphe aussi grand, sinon plus grand que celui de *Tristan*. Malgré que ces deux succès consécutifs eussent consacré le génie du maître, il manquait à sa gloire la représentation de la grande œuvre, *l'Anneau du Nibelung*. Huit années s'écoulèrent avant qu'elle pût avoir lieu.

Sur les instances du roi qui fit d'ailleurs tous les frais, l'Opéra de Munich donna bien en 1869 et 1870 de médiocres exécutions des deux premières parties, *l'Or du Rhin* et la *Walkyrie*, mais au grand déplaisir du compositeur, déplorant que l'œuvre fût ainsi fragmentée.

En 1870 Wagner pouvait enfin régulariser ses rapports avec Mme de Bülow[1]. Il avait obtenu que le divorce fût prononcé « pour cause d'abandon de la femme du domicile conjugal » ; lui-même était veuf depuis 1866, la mort de Minna avait interrompu la procédure de divorce que de son côté il avait engagée à cette date. Sa future femme s'était convertie au protestantisme, le mariage eut lieu le 25 août dans la petite église luthérienne de Lucerne, en présence de quelques amis. Liszt était absent ; mécontent de ce mariage il battait froid à son nouveau gendre. Les deux hommes ne se revirent qu'assez longtemps après, mais beau-

1. Il était d'ailleurs menacé d'expulsion par les « autorités » de Triebschen, à cause du « scandale de sa vie privée ».

coup moins souvent. Les lettres de Wagner s'espacèrent et cessèrent même pendant plusieurs années ; il est vrai que le kapellmeister de Weimar était devenu l'abbé Liszt et qu'il ne pouvait plus rendre les mêmes services. Des relations avec Mme de Bülow trois enfants étaient nés : le dernier peu avant le mariage et qui portait le nom de son père, Siegfried Wagner, deux filles plus âgées, Yseult et Eva, qui étaient officiellement des Bülow, mais qui réclamèrent une illustre paternité en 1914 par un procès vraiment scandaleux.

Ce fut pendant la guerre franco-allemande de 1871 que Wagner crut devoir souiller son nom et sa plume en écrivant *Une Capitulation*, un pamphlet ignoble, en forme de comédie antique où ne brille pas l'esprit d'Aristophane, mais dont la sottise de la conception n'est égalée que par la stupidité des paroles. Il assouvissait ainsi une vieille rancune contre Paris : peut-être espérait-il conquérir les bonnes grâces du jeune empire, s'assurer un appui plus considérable que celui du petit roi de Bavière, prendre enfin la part qui lui revenait de droit — il l'écrivit naïvement — dans la grosse indemnité versée par le vaincu au vainqueur. Cette subvention, sollicitée, lui fut refusée : il ne pouvait « compter que sur lui et ses amis ».

L'opposition persistante des gens de Munich rendant impossible la construction dans cette ville de l'Opéra modèle, Wagner avait dû chercher

Pl. IV.

Cher ami

Avez-vous ce que je souffre
par vous?
Si vous n'êtes pas payé
par Meyerbeer pour me mener
au nez, faites-moi savoir
si Tannhäuser doit être
fini avant la fin du monde,
ou s'il la doit surdurer?
Et Monsieur Lindau paraît
absolument ne pas pouvoir
me pardonner d'avoir
écarté sa carte?
Au nom de l'empereur,
donnez-moi de vos nouvelles!
À vous

Richard Wagner

Lettre de R. Wagner à Edmond Roche 1860
(Bibliothèque du Conservatoire National de musique de Paris.)

ailleurs et après avoir parcouru la Bavière il choisit la petite ville de Bayreuth, dont l'allure rococo évoque quelque vieille douarière de l'ancien régime, oubliée par le temps. Il accepta les offres de la municipalité lui cédant gracieusement deux terrains pour la maison qui devait abriter son œuvre et pour celle où il logerait sa personne. Quant au capital nécessaire, il fit siens deux projets présentés l'un par le pianiste Carl Tausig et Mme de Schleinitz, l'autre par Emile Haeckel. Il s'agissait de constituer un capital de 1.125.000 francs divisé en 1.000 actions de patronat de 1.125 francs chacune, d'autre part d'organiser dans tous les pays allemands des associations (*Wagnerverein*), destinées à faire de la propagande, à faciliter les souscriptions.

Le 22 mai 1872 eut lieu en grande solennité la pose de la première pierre. En présence de nombreux invités qui bravaient une pluie torrentielle, le maître frappa les trois coups de marteau traditionnels et prononça les paroles suivantes, sibyllines, fort peu compréhensibles :

J'enferme ici un mystère,
Puisse-t-il y reposer des centaines d'années,
Aussi longtemps que la pierre le recouvrira
Il se manifestera au monde.

« Il était, dit Mme Adelheid von Schorn[1], pâle

1. Franz Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein (Paris, 1904).

comme la mort, tous nous éprouvions une émotion indescriptible »... Le soir il y eut dans la salle rococo du petit théâtre de Bayreuth un concert où l'on entendit la Kaisermarsch, composée par Wagner à l'occasion des victoires allemandes, l'ouverture des *Maîtres* et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, dont l'orchestration avait été retouchée, renforcée çà et là. Malgré le grand retentissement de cette cérémonie, l'affaire au point de vue financier ne marcha pas. En 1873 Nietzsche fut chargé de rédiger un « appel en style napoléonien »; il s'acquitta fort mal d'une tâche pour laquelle il n'avait pas trouvé de collaborateur et qui lui répugnait à lui si ennemi du public, de la foule. Le manifeste fut refait et n'eut pas plus de succès : il en fut de même d'un projet de loterie, ou de représentations à bénéfice proposées aux directeurs de cent scènes allemandes ; trois seulement répondirent et par un refus. A grand'peine on avait pu placer le tiers des actions de « patronat ». L'entreprise semblait définitivement perdue, lorsque le roi de Bavière, mis au courant de la situation, s'offrit à parfaire la somme. En réalité ce n'était pas un don, mais un prêt gagé sur les décors, les costumes, le matériel, ainsi que sur les tantièmes des représentations wagnériennes à Munich, et dont l'amortissement ne put être achevé que longtemps après la mort du maître.

A partir de 1872 l'activité de Wagner s'employa

presque tout entière[1] à Bayreuth où il s'était installé et où le théâtre achevait de se construire, d'après le projet de Semper. Les dispositions en sont trop connues pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter. La principale innovation, ce qu'on appela « l'abyme mystique », c'est-à-dire l'orchestre placé tout à fait en contre-bas, et prolongé sous la scène, de manière qu'il fût invisible et sa sonorité plus fondue, réalisait une idée déjà émise par Grétry. Et l'on peut ajouter que l'auteur de *Richard Cœur de Lion* avait pressenti également, non le système thématique même, mais le commentaire symphonique continu, composé librement par le musicien, avec toutes les ressources de la polyphonie instrumentale, complété après coup par les parties de chant. En d'autres termes Grétry proposait dans ses *Essais* de mettre des paroles sur une musique dont la valeur aurait été éprouvée au préalable par une exécution symphonique, et le résultat n'apparaît pas très différent de celui qu'obtient Wagner dans sa symphonie thématique accompagnée d'un récitatif mesuré, ayant la forme d'un discours continu.

La date d'inauguration du théâtre des « Festivals », annoncée pour 1875, avait été ajournée à l'année

1. En mars 1875 concert à Pest, à la fin de l'année *Tannhäuser* à Vienne et en mars 1876 *Tristan* à Berlin. Wagner composa pour l'Exposition de Philadelphie (1876) une grande marche de fête qui lui fut bien payée, mais dont la valeur musicale est plutôt mince.

suivante. Après de longues répétitions dont la dernière fut accessible au public payant, l'*Anneau du Nibelung* se trouva enfin prêt en août 1876. Trois séries de représentations, trois cycles furent donnés du 13 au 30 août. L'affluence fut considérable. Le vieux Guillaume fit acte de présence : Wagner le reçut à la gare, dit Schiemann, comme Odin eût reçu Arminius, vainqueur d'Auguste. L'empereur partit dès le second jour. D'autres grands personnages vinrent, l'empereur et l'impératrice du Brésil, des princes ou principicules allemands — à l'exception de Louis II qui avait assisté aux répétitions, ne voulant pas se rencontrer avec l'Empereur ou avec les membres de sa famille. Outre ces hauts personnages, des artistes et des critiques, quelques Français et les « patrons » de Bayreuth : foule cosmopolite, — d'après M. Runciman[1], assez étrangement mêlée. A la fin de chaque cycle, Wagner prenait volontiers la parole et au nom du grand art allemand que l'Allemagne possédait enfin, remerciait le public et les interprètes. Le succès était énorme. Jamais un effort aussi prodigieux n'avait été tenté par aucun artiste dans aucun genre ; dans cette œuvre gigantesque qui appelait à la vie du théâtre toute une épopée, un seul individu venait de réaliser le travail anonyme de plusieurs générations ; l'événement, sans

1. Richard Wagner, composer of operas, London, 1915.

exemple jusque-là, resterait unique. Malheureusement il en résultait financièrement un gros déficit, qui rendait impossible la reprise de ces belles fêtes d'art les années suivantes.

Bayreuth restera fermé jusqu'en 1882, pas complètement pourtant à en croire les petites chroniques. Certains soirs les portes du théâtre s'entr'ouvraient discrètement et Louis II avec quelques invités y venait entendre de très médiocres... opérettes. Les pèlerins qui se rendirent à Bayreuth en 1882 pour *Parsifal* ignorèrent la profanation infligée au temple où avaient retenti de vulgaires flon-flons et des couplets égrillards.

Si les représentations de l'*Anneau* ne pouvaient continuer à Bayreuth, dès 1876 des offres furent faites à Wagner pour qu'elles eussent lieu ailleurs, dans d'autres villes d'Allemagne ou à l'étranger. Les plus importantes furent celles des deux directeurs de l'Opéra de Leipzig, Forster et Angelo Neumann qui obtinrent pour la ville une sorte de privilège, plus étendu ensuite et dont les termes restèrent toujours mal définis. Ce ne fut d'ailleurs pas sans peine : les pourparlers rompus et repris durèrent plus d'un an. Mais l'absolu dévouement de Neumann à la cause wagnérienne — dont il ne fut pas toujours récompensé — son énergie, sa patience purent vaincre toutes les difficultés, de quelque côté qu'elles provinssent et celles qui suscitaient l'humeur capricieuse, très irritable du

maître n'étaient pas les moindres : elles survenaient à propos d'engagements d'artistes ou de chefs d'orchestre, des décors, du matériel, de très petits détails que Wagner réglait impérieusement de loin [1], ou encore de questions d'argent où il se montrait homme d'affaire méticuleux, et pas très sûr. A Londres, Neumann se verra en effet concurrencé par un privilège déjà accordé à la tournée rivale Franke-Pollini. A Leipzig, à la veille même des représentations, les directeurs durent subir l'enquête de deux émissaires de Bayreuth, Hans Richter et Seidl, munis de pleins pouvoirs pour exiger des modifications, des remaniements... L'exécution de l'*Anneau* à Leipzig en 1878 — en deux fois (avril et septembre) — fut très belle ; il en fut de même à Berlin en 1881 avec les décors et partie de l'orchestre de Leipzig, au théâtre Victoria, à défaut de l'Opéra, qu'on n'avait pas obtenu malgré de longues négociations. Cette fois Wagner quitta Wahnfried et surveilla les dernières répétitions : malgré son âge, il avait conservé une activité et une agilité étonnantes : Neumann le retrouvait tel qu'il l'avait connu en 1875 à Vienne, un incomparable metteur en scène, un merveilleux comédien, jouant des scènes entières avec une

1. « Non, très honoré maître, restez à votre poste élevé, soyez le roi qui édifie, et laissez les ouvriers, charpentiers, maçons... faire la besogne qui leur incombe. Ce qui est petit demeure petit, même quand un grand homme y met la main ». (Lettre de Forster à Wagner, du 16 juin 1881.)

mimique admirable. Le dernier cycle fut troublé par un incident inattendu. Après la scène finale du *Crépuscule*, comme on avait organisé une cérémonie en l'honneur du maître qui était sur la scène entouré de tout le personnel, comme Neumann, commençant son discours, remerçiait de leur présence les augustes membres de la famille impériale, Wagner tourna subitement le dos à la salle et disparut. Cette fuite, qui semblait protester contre les paroles de l'imprésario, causa un grand désarroi. Wagner fit dire le lendemain qu'une crampe ressentie au cœur l'avait forcé de quitter la scène ; Neumann ne fut pas convaincu, resta très offensé de cet affront, d'autant plus que quelques jours après, une lettre de Wagner, contredisant les éloges qu'il avait faits lui-même des représentations, accumulait critiques sur critiques, menaçait Neumann de lui retirer à l'avenir tout privilège, si elles restaient lettre morte. L'incident fut cependant assez vite oublié et Neumann revit peu après le maître pour lui soumettre de nouvelles propositions, entre autres celle de la fondation — non réalisée — d'un théâtre Richard Wagner à Berlin.

En revenant de Londres où il avait préparé les représentations de l'*Anneau* pour mai 1882, Neumann s'occupa de Paris. Le projet d'une exécution entièrement allemande qui, au début, avait été bien accueillie dans les milieux officiels, fut aban-

donné, tant à cause des difficultés provenant des engagements antérieurs de Wagner pour la France que d'une campagne de presse qui, dans certains journaux, s'annonçait très hostile. Wagner pressait Neumann de « renoncer absolument » à la chose, à une entreprise impossible « dans cet *arrogant Centre de culture*, et qui ne lui inspirait que du dégoût ». Plus tard les Parisiens surent pourtant donner la preuve qu'ils étaient au moins aussi capables que les Teutons de comprendre les beautés de l'art wagnérien, et à Wahnfried on ne dédaigna pas les tantièmes que l'Opéra de Paris fournit régulièrement jusqu'en 1914.

A partir de 1876, Wagner allait se reposer tous les ans en Italie. En 1876[1], il avait choisi Sorrente, où il eut pour voisins un groupe d'amis et d'admirateurs, revenant eux aussi de Bayreuth, et parmi lesquels se trouvaient Mlle Mathilde de Meysenbug, et le pauvre Nietzsche, très souffrant et que l'*Anneau* avait complètement déçu.

En 1877, Wagner donna à Londres des concerts dont les résultats furent pécuniairement médiocres pour lui et désastreux pour les organisateurs. Sa personne eut sans doute un vif attrait de curiosité ; mais ce n'était plus le vaillant chef d'orchestre de jadis ; il conduisait faiblement, sans vigueur et

1. Vers la même époque, Wagner eut à Rome la visite de Gobineau dont il appréciait fort les théories et qui, à diverses reprises, devint son hôte à Wahnfried.

manquait souvent de mémoire. Son coadjuteur Hans Richter dirigea au contraire merveilleusement.

En Italie, comme à Bayreuth, Wagner travailla à l'achèvement de son *Parsifal*, dont le poème avait paru vers 1877 et qu'il réservait exclusivement, malgré toutes sortes de sollicitations, à Bayreuth. Dans l'intérieur familial où une femme intelligente, dévouée, écartait toute agitation inutile, secondant le maître dans les lettres d'affaires, aplanissant souvent bien des difficultés, « Wagner, dit M. Julius Kapp, trouvait la paix d'esprit et de cœur, aussi la flamme créatrice qui lui ont permis de nous laisser son noble chant du cygne[1] ».

Parsifal fut terminé en janvier 1882 à Palerme, où l'avait rejoint le peintre décorateur Joukowsky pour régler avec lui la mise en scène et les décors. Seize représentations furent données à Bayreuth du 28 juillet au 30 août 1882, devant une assistance nombreuse, enthousiaste. L'œuvre apportait des sensations profondes, inconnues au théâtre ; il semblait aux spectateurs qu'ils prenaient part à un service solennel divin, et on avait aussi l'impression que c'était une cérémonie d'adieu. Ce fut sous l'empire de cette idée que, à un souper d'artistes, Forster, un des anciens directeurs de l'Opéra de Leipzig, s'écria subitement : « Vous verrez que

1. *Wagner et les femmes*, par Julius Kapp. Paris, 1914.

Wagner va mourir » ; et comme on l'interrogeait : « Un homme, continua-t-il, qui a créé ce que nous avons vu aujourd'hui, ne peut plus vivre, il a fini son œuvre, il doit mourir[1]. »

Ce que disait Forster n'était que trop vrai. Vers le mois d'octobre suivant, le grand musicien fatigué, surmené, de plus en plus affaibli par les progrès d'une maladie de cœur, était allé sur le conseil des médecins s'installer à Venise, au Palais Vendramin. Le 13 février 1883, se sentant indisposé, il ne prit pas part au repas de famille dans l'après-midi ; une congestion se produisit vers deux heures et à quatre heures tout était fini[2]. Le corps fut ramené à Bayreuth, inhumé dans le caveau préparé par Wagner lui-même à Wahnfried et devant lequel se trouvait la tombe de son chien Russ avec cette inscription : « Ici Russ repose et m'attend. » Le lendemain des obsèques où se déploya un appareil quelque peu théâtral, Louis II, qui n'avait pu assister à la cérémonie, vint — seul, sans escorte — rendre un pieux hommage à son illustre ami.

Cette mort soudaine, loin du pays natal, dont

1. *Souvenirs de R. Wagner*, par Angelo Neumann.

2. Précédemment, paraît-il, sur la place Saint-Marc et au Lycée Marcello Wagner avait eu deux attaques. La veille de sa mort, dans la soirée, Wagner « se mit au piano pour la dernière fois et entonna les dernières paroles du chant des Filles du Rhin : Dans l'abîme seulement existe l'intimité ou la loyauté. — Oui, répéta-t-il, seulement dans l'abîme! » (de Wolzogen).

Wagner avait redouté la venue avant l'achèvement de *Parsifal*, ne réalisait-elle pas le vœu exprimé jadis à Mathilde Wesendonk : « Ah ! mourir comme un écho, mourir comme la dernière onde sonore de soi-même ! » Et tandis que la destinée accomplissait ce vœu, là-bas, sur la verte colline qui porte le théâtre, comme un adieu suprême, adressé par le maître au monde que son puissant génie avait réussi enfin à conquérir, les sonorités voilées, à la fois pleines et douces, de l'accord qui ouvre et conclut *Parsifal*, semblaient encore retentir.

II

LE MUSICIEN POÈTE

LE DRAME MUSICAL DE L'AVENIR. SA THÉORIE. SES MOYENS DE RÉALISATION

Si la vie de Wagner offre le spectacle d'une existence extraordinairement agitée, troublée par la succession d'événements qu'il eut à subir, ou auxquels il contribua par lui-même, l'activité de sa pensée n'est pas moins surprenante. Elle ne se dément jamais, elle déconcerte par la diversité des sujets auxquels elle s'applique. La politique, la philosophie, les questions sociales, l'histoire et la légende, l'esthétique générale ou musicale, occupèrent Wagner successivement ou à la fois, alors que le poète et le musicien poursuivaient chacun leur tâche, l'un écrivant de longs poèmes, ébauchant des esquisses de drame souvent abandonnées, l'autre, composant, se livrant à l'immense labeur que représentent les grandes partitions d'orchestre.

L'œuvre de Wagner publiciste ou critique com-

prend une dizaine de volumes, constituant un bagage qui égale ou dépasse celui de beaucoup d'auteurs. La nature d'esprit de Wagner, son mode de penser s'y révèlent avec ses qualités et avec ses défauts, une tendance vers la généralisation excessive qui l'illusionne sur les résultats et les conclusions, l'emploi presque constant de la métaphore, de la synthèse, procédé comparable à la superposition de thèmes différents dans une musique polyphonique, une grande spontanéité d'écriture, enfin un flux immodéré de mots, de phrases répondant bien à son tempérament d'orateur, mais qui aboutit souvent à la rhétorique et au verbiage.

Les études d'esthétique musicale, publiées à diverses époques, furent pour Wagner un moyen de répandre ses idées par la voie du livre, de la brochure ou de l'article, à défaut du théâtre. En énonçant, sous la forme de principes impérieux, nécessaires, les conditions auxquelles doit satisfaire le drame musical, il démontrait que sa musique seule les remplissait et que, par suite, celle des autres ne valait rien. Ainsi exposée, la doctrine de la musique de l'avenir laissa le public indifférent ou le rendit hostile, malgré la propagande active, mais souvent maladroite, des amis et des partisans ; elle risquait d'être confinée dans le champ étroit des polémiques, des pamphlets, des attaques personnelles. Les adversaires eussent

pu y trouver des armes pour se défendre, ils se contentèrent d'organiser une obstruction aussi complète que possible. L'offensive prise par Wagner ne faisait que susciter des représailles, et ne profitait ni aux idées ni aux œuvres.

M. Chamberlain, dans le *Drame wagnérien*, a résumé avec quelque concision les éléments de ce système qui est développé notamment — et avec quelle prolixité, — dans l'*Art et la Révolution*, *l'Art et le Climat*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*, et surtout dans *Opéra et Drame*, gros volume inspiré par l'article Opéra, paru à l'époque dans la *Grande Encyclopédie* de Brockhaus. La lecture de ces divers écrits est pénible, difficile : le style se perd — avec l'idée — dans l'abondance des métaphores poétiques qui chevauchent les unes sur les autres ; l'argumentation historique est absente ou nulle, tant l'histoire a été étrangement accommodée, défigurée, sinon oubliée..... Il est vrai, comme le remarque avec indulgence M. Dauriac[1], que « les grands esprits qui ont à semer des idées et qui se servent de l'histoire pour les répandre, *corrigent* cette histoire malgré eux »... Quoi qu'il en soit, il faut une certaine patience pour dégager de cette lecture ce qui est vraiment essentiel ou intéressant : des aperçus justes, profonds, des

1. *Le musicien poète : Richard Wagner* (Paris, Fischbacher, 1908). Et, du même auteur l'intéressant commentaire qui précède Opera et Drame dans la traduction française de M. Prod'homme.

remarques judicieuses où apparaît l'artiste, plutôt que l'avocat d'une cause personnelle. Comme bien d'autres l'avaient fait avant lui, Wagner mène le bon combat contre l'envahissement presque fatal de l'art par la virtuosité, contre les conventions et les invraisemblances du genre de l'opéra, mais il va plus loin, il cherche les causes et le remède; l'esthétique musicale dramatique doit être rationnelle, être basée sur un dogme qui est déduit de considérations philosophiques générales. Il y a selon Wagner, dit M. Chamberlain [1], trois arts d'un ordre purement humain, la danse (c'est-à-dire le geste, la mimique), la musique et la poésie, les autres n'étant que des *artifices*. Ces trois arts correspondent aux trois grandes facultés de l'homme : la vue en ce qui concerne l'*homme extérieur*, l'ouïe pour l'*homme intérieur*, et l'entendement, l'imagination, sorte de faculté médiatrice, intermédiaire entre les deux. Si l'on veut exprimer ce que l'homme contient de plus élevé et de plus vrai, il faut que l'homme se manifeste dans sa totalité, c'est-à-dire que le corps, le cœur et l'entendement s'embrassent, se pénètrent, alors qu'aucun d'eux, pris isolément, ne saurait fournir cette expression intégrale. Une œuvre d'art complète exigera donc toujours la réunion des trois modes uniques d'expression, c'est-à-dire la fusion de la danse, de la poésie et

1. *Le Drame Wagnérien* (Paris, Fischbacher).

de la musique. C'est d'ailleurs ce que réalisa le drame antique à une époque où les connaissances de l'homme, l'art et la science, avaient un caractère synthétique, où l'unité de l'être humain était encore intacte. Au fur et à mesure que ces connaissances se développèrent, cette unité disparut ; à la contemplation artistique, presque idéale de la nature, succéda l'analyse, l'observation scientifique ; comme la science, l'art se divisa en plusieurs branches spécialisées, et bientôt chacune de ces branches subit une décadence profonde, les artistes s'épuisèrent en efforts inutiles, car la véritable œuvre d'art doit être synthétique. Mais cette synthèse, on ne la trouvera pas dans l'opéra, forme *composite* et non synthétique, où il y a d'un côté un poème, de l'autre une musique qui, elle-même, est sans unité : l'opéra est une chose monstrueuse. Le sujet d'un drame musical doit être *d'ordre purement humain, débarrassé de toute convention.* Dans une telle œuvre où s'affirmera une humanité complète, la musique, unie étroitement au poème, apportera à la parole, qui a été réduite peu à peu à être uniquement la fonction de la raison et de l'entendement, le contenu émotionnel qui s'en est détaché ; à son tour la parole précisera ce que les émotions et les sentiments ont de particulier et de personnel. Et Wagner détermine ce qu'il entend par un sujet débarrassé de toute convention d'ordre purement humain. La convention, c'est l'histoire

WAGNER DANSANT DEVANT LE ROI DE BAVIÈRE
(Caricature de G. Tiret-Bognet. 1891. Musée de l'Opéra.)

Louis Schnorr di Carolsfeld

Photo Brückmann

Louis Schnorr, dans le rôle de Tristan

qui dépend du goût, de la *mode*. L'humain véritable, l'Eternel-Humain, n'est pas l'homme moderne, à côté de qui nous vivons, qui est nous-même — car nous appartenons à l'histoire — mais l'homme que, sans aller le chercher jusques à ses origines... darwiniennes, Wagner découvre dans l'homme légendaire, affranchi de l'histoire, et représentant à ses yeux l'Eternel-Humain, pur de tout élément conventionnel. Les mythes, les légendes seront donc un milieu très favorable, le seul susceptible de donner naissance à l'éclosion du drame musical.

Si rapide qu'ait été cet exposé de la doctrine wagnérienne, il est aisé néanmoins de constater à côté des vérités qu'elle contient, ce qu'elle a d'excessif et souvent de paradoxal. L'argument antique, basé sur la synthèse des trois arts, est sans grande portée. Ce que nous connaissons de la musique des anciens — une partie de la théorie et quelques fragments d'hymnes assez insignifiants — nous incline à supposer que le rôle de la musique dans le drame antique, était plus que modeste, borné à une déclamation non harmonisée, scandée sur le rythme des vers, et déterminée dans son processus par une série de règles phonétiques ; ce qui, évidemment, gênait l'invention de la mélodie, si ce n'était pas un obstacle absolu. Ni mise en scène, ni spectacle, tout se passe en récits, l' « homme extérieur » n'y figure

même pas. Les acteurs portent des masques, il n'y a en réalité qu'un élément : la poésie[1].

La définition de l'Eternel-Humain est bien vague, comme l'appréciation sur le caractère conventionnel de l'histoire. Comment cet Eternel-Humain, qui ne se trouve que dans l'homme légendaire, justifie-t-il ce qualificatif d'éternel ? Si l'histoire est une convention, pourquoi l'histoire légendaire n'en est-elle pas une ? Les récits, au théâtre, des faits historiques ne sont-ils pas de même nature que ceux des héros wagnériens ? On répond que les événements auxquels ces récits se rapportent n'ont pas de réalité matérielle — ce qui est faux, car ce sont des réalités simplement transformées, — qu'ils cachent, des symboles, mais l'histoire a aussi ses symboles, pour qui sait y voir le jeu des ambitions et des passions humaines. Les poètes dramatiques de la Grèce mettaient en scène non pas des légendes, mais des histoires, vivantes encore dans le souvenir des spectateurs. A vrai dire, cet Eternel-Humain est un pur concept poétique de l'homme et de ses destinées. Il échappe au temps présent, trop imparfait, et à moins d'en faire avec Nietzsche dans le *Surhomme* l'hypothèse de l'avenir, le poète ne peut lui donner place que

1. Tel, du moins, semble être le résultat d'une évolution où les deux éléments, danse et musique, furent éliminés peu à peu d'une forme théâtrale qui n'était plus, comme primitivement, une sorte d'épopée religieuse.

dans le passé, où Jean-Jacques retrouvait l'homme de la nature, susceptible « d'être toujours embelli et de jouir d'une jeunesse éternelle », dit Heinrich dans sa thèse sur Parsival.

Wagner est également bien obscur, sinon paradoxal, quand il expose sa théorie de l'œuvre d'art incomplète, si elle n'est pas synthétique. Une belle ode de Victor Hugo, une belle poésie de Gœthe ou de Lamartine sont donc des œuvres d'art incomplètes [1] ? Au théâtre, la comédie de Plaute ou de Molière, le drame psychologique comme les tragédies de Racine, ou héroïque comme celles de Corneille, toutes ces œuvres laissent aux spectateurs la sensation d'un art amputé, privé d'un élément essentiel qui serait la musique ? Mais l'intervention d'un élément aussi vague ne pourrait qu'empêcher le public de suivre l'évolution graduée, précise, souvent subtile, des idées, des personnages. Le tumulte de l'orchestre couvre la voix et n'y eût-il que l'accompagnement le plus discret du chant, les vibrations sonores absorbent les syllabes, les mots. Le sens mélodique prime forcément le sens littéral. Un drame d'une psychologie serrée semble donc bien difficile et bien peu propre à être mis en musique. Ces difficultés,

1. Wagner lui-même le reconnaît : entre la poésie absolue et la musique absolue, il n'y a pas de rapport nécessaire. L'œuvre synthétique est un art nouveau destiné à un monde nouveau, transformé, *régénéré*.

Wagner ne les ignore pas : il les a rencontrées. Aussi cherche-t-il à les résoudre en faisant varier sans cesse les trois facteurs expressifs du drame, la poésie, la musique, la mimique. Ils se manifesteront « tantôt ensemble, tantôt par deux, ou bien encore isolément, selon les exigences de l'action qui décide du degré d'intensité de chacun d'eux[1] ». Là où la musique viendrait affaiblir l'action, le chant aura l'allure simple de la parole, une articulation forte, nette, qui la rapproche de la déclamation, forme dérivée de l'ancien récitatif syllabique, moins fruste, agrandi, ennobli, relié plus étroitement au drame. Tout cela, théoriquement, semble fort juste, sans aucun doute.

En réalité, comme Nietzsche le fait remarquer, les éléments de l'œuvre synthétique ont chacun dans la traduction des idées ou des sentiments leur allure particulière, leur *dynamique* : leurs mouvements, pour être rendus exactement, ne concordent pas. L'élément musical exige un développement, une déclamation relativement lente, là où la parole emploie quelques mots, une phrase parfois très brève et rapidement énoncée, là encore où la mimi-

1. « Parfois, dit Wagner, la mimique s'arrêtera, le personnage restera immobile, comme pour mieux écouter l'entendement débattre une question ; d'autres fois la volonté donnera à sa résolution l'expression immédiate du geste, ou bien encore ce sera la musique seule qui sera chargée de traduire le torrent des sentiments, le frisson de l'émotion, ou enfin il arrivera que les trois arts enlacés devront tous trois ensemble concourir à révéler le drame.

que se contente d'un geste, parfois instantané. Associés, il faut donc, pour l'unité de l'œuvre, que de ces éléments les uns cèdent aux autres, qu'il y ait un « compromis », et dans un drame lyrique, l'élément musical imposera forcément à l'ensemble son propre mouvement. Nous aboutissons fatalement à la « convention » que rejette si dédaigneusement la théorie wagnérienne. En outre, l'œuvre d'art synthétique devant, selon Wagner, être l'*œuvre d'un seul*, exige un génie universel, extraordinaire, ou pour mieux dire dans le même individu plusieurs génies différents, ce qui ne s'est jamais rencontré. L'artiste qui, après la tentative de Wagner, se croirait capable de renouveler une pareille entreprise, risquerait d'aboutir au résultat dont parle Nietzsche en termes peu respectueux : une accumulation de choses médiocres.

Ces réserves faites, le principe même de la théorie de Wagner n'a rien de subversif, rien — non plus — d'absolument nouveau ; il est, en somme, celui de la tragédie musicale au XVIIIe siècle ; conforme à l'esthétique de Gluck, il rappelle parfois certaines idées de Rousseau. Mais dans l'interprétation que lui donne Wagner, presque toujours tendancieuse, agressive, dans les exagérations que nous venons de signaler, on voit apparaître, dominer sans cesse la personnalité puissante, débordante de l'auteur. Wagner s'y reflète tout entier. Ses écrits dogmatiques sont, tout autant que des

études générales, une sorte d'autobiographie, d'autopsychologie qui le révéla plus complètement à lui-même, lui apporta à lui seul ou presque à lui seul[1], une connaissance plus sûre de ce qu'il avait fait déjà, de ce qu'il devait et *pouvait* faire : ils le poussèrent plus avant dans la voie où il s'était engagé instinctivement et qu'il suivit désormais « cheminant — selon sa propre expression — vers un monde nouveau ».

Poète, Wagner l'est par ses idées, ses conceptions grandioses, par le choix des sujets, par son imagination douée d'une remarquable faculté d'évocation ; mais il n'est pas suffisamment maître de la forme poétique pour produire des œuvres achevées, complètes. Dès les premiers essais de tragédie ou de drame, le jeune auteur — obéissant sans doute aux appels encore mystérieux de son instinct musical, — reconnut que quelque chose leur manquait, un élément « émotionnel ajouté à l'élément logique, représenté par la parole, celle-ci n'étant plus que le véhicule de la raison et de

1. Wagner en convient dans sa Lettre sur la musique à F. Villot, préface des Quatre poèmes d'opéra, publiés en français peu avant la représentation de *Tannhauser* à Paris. Cette lettre, fort remarquable, expose et résume la doctrine wagnérienne dans une forme sobre, claire, mesurée, avec un ton de courtoisie et de politesse qui n'a rien de germanique. Wagner dit — ce que nous savions déjà — que Challemel-Lacour en fit la traduction ; il semble bien qu'il y a pleinement collaboré, ou même qu'il l'a écrite entièrement d'après les indications de Wagner, et que c'est lui — Wagner — qui l'a traduite ensuite en allemand, quand elle parut dans l'édition Weber de Leipzig sous le titre de Musique de l'avenir

l'entendement, le sentiment ne participant pas aux vocables, restant étranger aux règles conventionnelles de la syntaxe ». L'élément qui manquait, c'était la musique que, dit Wagner, « je ne doutais pas un instant de pouvoir écrire moi-même, la jugeant nécessaire ».

Ne pouvant donc trouver dans la langue les mots, les termes susceptibles de traduire les émotions dans toute leur intensité, il renonça à les y chercher. De fait, dans cette collaboration étroite du poète et du musicien, la forme est apportée surtout par la musique. Trop souvent, l'art du poète, comme le disait Georges Herwegh, s'exprime dans un style dur, incorrect, dans une langue qui n'a rien de celle de Gœthe ou de Schiller, parfois en vieil allemand, ou au moyen d'un vocabulaire plus ou moins improvisé. Trop souvent aussi il y a une succession de tirades interminables qui mises en musique sont d'une lenteur énervante. L'idée se développe par le système des accumulations, des synonymes, c'est-à-dire par des procédés musicaux transportés inconsciemment dans la langue poétique. Il y a en effet une grande analogie entre les *progressions* qui reproduisent une même formule mélodique et les synonymes qui répètent l'idée avec d'autres mots. Et c'est aussi un effet musical que celui des *allitérations*

1. Les allitérations figurent dans les anciennes poésies scandinaves et germaniques ; elles furent reproduites en partie dans les

employées par Wagner, où dans le même vers, quelquefois dans la même strophe, les mots importants commencent par la même consonne ou par la même syllabe offrant une rime initiale. Cet artifice n'est pas transportable d'une langue dans une autre, et on pourrait en dire autant de l'ensemble des poèmes wagnériens, des derniers surtout, dont la traduction exacte n'est guère possible, si l'on veut faire une œuvre littéraire [1].

Conformément à sa théorie, Wagner, sauf pour les *Maîtres Chanteurs*, prit le sujet de ses pièces dans la littérature légendaire.

De ces contes merveilleux où l'art et l'imagination populaire ont confondu le vrai et le faux, Wagner, en les transportant au théâtre, émonde les parties trop touffues, il modifie, substitue. Il veut un sujet simple, homogène, et cherche à mettre en évidence le symbole particulier à la légende, ou plutôt celui que lui-même y trouve. Mais alors que, dans le drame tiré de la vie réelle,

adaptations de ces poésies publiées du temps de Wagner. Celui-ci s'en est servi jusqu'à l'abus : dans la Tétralogie ou dans Tristan, il y cherche — assez puérilement — un effet émotif.

1. Le traducteur le plus sincère, le plus clairvoyant fut un écrivain éminent, Alfred Ernst dont une mort prématurée a brisé la carrière et dont tous ceux qui l'ont connu et aimé gardent pieusement le souvenir. Ernst entreprit de résoudre le problème dont il doubla les difficultés, car au sens littéral il associa l'adaptation rigoureuse au texte musical, demeuré intact. Il a donné une image très fidèle, une photographie, pour ainsi dire, du style de Wagner. Aussi les critiques que ce travail, inouï de difficultés, a soulevées devraient être adressées à l'original et non pas seulement à la copie.

la fin reste incertaine, subordonnée à l'issue des conflits qui se produisent entre les éléments — psychologiques, passionnels, — ici cette fin est préétablie, s'impose comme le fatum antique, commande aux personnages comme à toute la pièce. Tirée d'un sujet de légende, une pièce ne peut comporter qu'une exposition et un dénouement qui est le fait merveilleux, miraculeux. C'est ce qui explique pourquoi les parties médianes des œuvres wagnériennes sont pauvres d'action, dénuées d'intérêt. Pour remplir ce vide, Wagner revient aux explications qui prolongent l'exposition, là rendent plus confuse, et sont forcément au point de vue scénique des longueurs inutiles.

A cette forme dramatique, proche de l'épopée plus encore que de la tragédie, la musique s'associe avec la liberté, la splendeur de la musique pure dans la symphonie, employant toutes les ressources de celle-ci, avec une technique plus hardie.

Assurément, dès l'époque classique, la musique pure avait pénétré au théâtre, non seulement par l'intermédiaire du genre mixte de la cantate, mais par certaines formes caractéristiques, quant au plan, à l'écriture et au cycle des modulations. Les morceaux des opéras classiques sont traités comme ceux d'une sonate instrumentale, d'une sonate en miniature. Les allegros, andantes et

rondos qui composent la partition de *Don Juan* par exemple eussent pu, convenablement groupés, fournir la matière d'œuvres symphoniques ou de musique de chambre. Les mélodies s'y succèdent toujours différentes, leur diversité étant justifiée par la diversité des scènes. Il n'en est pas ainsi dans les œuvres de Wagner, si nous prenons celles qui sont vraiment significatives. La symphonie y est une, comme l'action : elle s'épand sur la pièce entière, divisée largement[1] et de telle façon que les entr'actes ne sont que de longs points d'orgue ; d'un bout à l'autre elle est construite sur les mêmes thèmes. De même que la première partie d'un allegro de sonate ou de symphonie expose les motifs qui ont ainsi un caractère préétabli par rapport au développement qui suit, de même une œuvre wagnérienne contient un certain nombre de thèmes organiques préétablis, *leit-motiv* dont la création semble avoir été inspirée précisément au compositeur par ces formes symphoniques, par celles de Beethoven surtout. Les leit-motiv sont *antérieurs* au *drame*,

1. Il s'y trouve même en certaines scènes une unité tonale, qui rappelle celle de la symphonie classique. Ainsi une grande partie du troisième acte de la Walkyrie, la grande scène finale de Wotan et de Brunhilde gravite autour du ton de *mi majeur* qui a l'éclat du feu dont le rocher va s'embraser ; bien plus, la partition entière de Parsifal est encadrée par le ton noble, religieux de *la bémol*, qui est celui du Prélude et celui de la dernière scène. Il est bien certain que ce choix et ce retour des mêmes tonalités ont été voulus.

ce sont pour ainsi dire des entités *expressives*, très rarement des thèmes personnels. Leur signification se trouve indiquée par la juxtaposition à l'image sonore d'une image visuelle, perçue en même temps par l'auditeur-spectateur, suggérée tout au moins. Comme les mots auxquels ils sont en partie assimilables, les leit-motiv, brefs, peu étendus, sont les matériaux de construction de la phrase, ils y ont un rôle *actif* comparable à celui des *verbes*. Ils s'associent librement et sont en général peu modifiés[1], tout au moins aisément reconnaissables. Lorsqu'ils remplissent les mêmes fonctions expressives, que ce soit dans la même œuvre ou dans des œuvres différentes, ils ont entre eux de grandes analogies dans leur dessin, leur rythme ou leurs harmonies. Il semble bien que, tout en satisfaisant au principe de variété qui est la condition de l'invention musicale, Wagner subordonne la création des formes mélodiques à certaines règles, à une sorte de logique instinctive.

Grâce à une adaptation scénique, le système des leit-motiv ne présente pas un simple jeu de combinaisons arbitraires, mais s'il donne à la phrase une signification, il tend à y introduire comme

1. Les transformations que l'on constate dans Wagner sont amenées par les nécessités de l'écriture, par le mouvement des modulations ; elles peuvent conduire à de nouveaux thèmes, s'il s'agit d'exprimer une idée plus ou moins apparentée à l'idée primitive. Mais déformer des thèmes par fantaisie, par besoin de variété, ou pour le plaisir de la virtuosité, Wagner ne le fait pas.

dans les langues un élément *idéologique*[1] qui va différer sensiblement, dans son processus, de l'élément purement *sentimental*. Nous sommes maîtres de l'évolution de nos idées dont la perception nette, *sans résidu*, permet des associations faites librement et très rapidement; nous ne le sommes pas des états affectifs, c'est-à-dire des sentiments qui ne cessent pas immédiatement comme nos idées, mais qui se prolongent, se pénètrent ; nous ne pouvons passer immédiatement d'un sentiment à un autre, surtout à un sentiment ayant un *rythme*[2] différent que par une phase transitoire, période de *trouble* où l'un des rythmes finit par l'emporter. Tout autre est donc le développement du discours, selon qu'il est *gouverné* par l'idée ou par le *sentiment*. Il obéit, dans ce dernier cas, à certaines lois dynamiques.

Dans une lettre fort intéressante adressée à Mathilde Wesendonk (Paris, 29 octobre 1859), Wagner expose cette question des transitions dont il comprend « la belle et persuasive nécessité » et qu'il se flatte d'avoir réalisées dans la

1. Le système des leit-motiv ne pouvait être l'œuvre d'un artiste de pur sentiment, comme Mozart, comme Chopin dont les impressions se traduisent directement et sans intermédiaire en une forme mélodique.

2. Rf. les remarques faites sur ce sujet par Hume dans ses *Essais*, développées par Engel dans ses *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. On peut en tirer un grand profit pour analyser et juger les œuvres musicales.

poésie comme dans la musique, et le premier peut-être !

Mais les transitions qu'il emploie ne sont pas généralement de véritables transitions. Il lui faut réagir contre sa nature qui le pousse brusquement vers les extrêmes. Dans toutes ses œuvres, à part peut-être les *Maîtres*, Wagner conçoit le sentiment dans sa phase ultime qui ne comporte aucun développement. Les états d'âme s'opposent en un conflit violent, un peu à la manière italienne, mais Wagner y mèle des raisonnements : de là en certaines parties[1] ces dialogues si peu émouvants, ces discussions froides, ennuyeuses, ces personnages figés dans des attitudes invariables, traduisant cette tension perpétuelle du sentiment devenu pour ainsi dire une abstraction.

En réalité l'idée domine, prise comme impératif d'une représentation quelconque, sensation ou sentiment. Elle commande à toute l'œuvre par un effort volontaire, persistant, qui se manifeste dans la forme.

La musique appelle des observations analogues ; la phrase ne *se développe pas réellement*. Tantôt elle se poursuit par la répétition systématique d'une même formule mélodique, tantôt elle emploie le procédé poétique ou oratoire de l'antithèse,

1. C'est surtout sur ces passages que portent les coupures plus ou moins importantes que l'on fait au théâtre ; Wagner le constate dans la lettre que nous venons de citer, et... il s'en indigne.

fournie par la succession ou la juxtaposition des thèmes, dont le rôle dramatique doit maintenant être précisé.

Fusionnés dans la même phrase ou mis bout à bout dans des phrases contiguës, les thèmes décrivent le milieu où évolue le drame, sans y participer directement. Le drame existe en dehors d'eux, c'est un accident, une crise passagère, un fait nouveau qui sera remplacé par un autre, alors que le milieu persiste inchangé. Le véritable facteur de la partie dramatique dans l'œuvre wagnérienne est le récitatif mesuré, exprimant le fait nouveau que le compositeur ne commente pas — sauf en de rares circonstances — comme dans l'opéra. La déclamation se poursuit sans arrêt ; si elle a des tendances mélodiques dans les premières œuvres, dans les autres, à mesure que le leit-motiv est plus rigoureusement appliqué, elle s'écarte davantage des conditions de la mélodie — obligations tonales, symétries, rythmes modulaires — conditions auxquelles seule la symphonie thématique satisfait. Il en résulte un certain manque d'équilibre au point de vue dramatique, moins apparent, il est vrai, dans l'œuvre wagnérienne où l'action, très simple comme celle de la plupart des légendes, se poursuit jusqu'à la fin presque sans incidents. Mais d'une façon générale le mouvement scénique risque d'être atténué par ce rappel des thèmes, et l'apport incessant d'*affirma-*

tions antérieures devient monotone. Il exige, comme le fait remarquer C. Le Senne (*Encyclopédie de la musique*), chez l'auditeur un entraînement préalable, une sorte d'*initiation* que Wagner jugeait indispensable, publiant, avant la représentation, et souvent longtemps à l'avance le livret et la partition. Au fond, c'est transformer en étude le plaisir d'art que nous comptons éprouver quand nous allons au théâtre, c'est le rendre peu accessible par suite à la grande majorité du public. Tel est le côté faible de cette conception du drame musical érigée en théorie générale. Dans les œuvres du compositeur il est compensé par l'extrême beauté des éléments descriptifs que le drame évoque, et que la musique traduit.

Les grands spectacles de la nature, les grandes scènes de l'humanité trouvèrent en lui un interprète admirable. Chez lui les sensations visuelles eurent une persistance extraordinaire : les images se fixèrent dans sa mémoire en souvenirs ineffaçables [1] ; tout chez Wagner était œil, vision, con-

1. En 1842, au mois d'avril, revenant de Paris vers Dresde, Wagner, passant en poste, aperçut la Wartbourg, éclairée par le soleil et l'apparition demeura si précise que vingt ans plus tard il en donnait un plan exact au peintre décorateur pour les représentations de *Tannhäuser* à Paris. Beaucoup d'œuvres eurent même pour point de départ des visions de ce genre. La traversée si accidentée de la mer du Nord en 1839 contribua à la composition du *Hollandais Volant*, les fjords grandioses de la Norvège entrevus au cours de ce voyage, suggérèrent — dit-on — l'idée et le cadre d'une vaste épopée légendaire — l'*Anneau du Nibelung* — et figurèrent les bords du Rhin, d'un Rhin romantique et préhistorique. Pendant une cure

templation, dit de Wolzogen dans ses *Souvenirs*. « Avez-vous des yeux ? » répondit un jour le maître à un jeune musicien lui demandant des conseils.

Visions réelles ou provoquées par des lectures, elles conservent leur intensité première et viendront, au moment opportun, répondre à l'appel du musicien qui s'absorbe dans la contemplation de ces images, éléments de son rêve, rêve de musique ou musique de rêve, et de leur transposition surgit l'œuvre idéale. « Si l'art, dit Wagner, dans un opuscule dédié au roi de Bavière, ne peut nous élever d'une manière complète et réelle au-dessus de la vie, du moins, dans cette vie même, il nous élève aux régions les plus hautes. Il lui donne l'apparence d'un jeu et transformant en images illusoires ses plus redoutables aspects, il nous soustrait à la nécessité commune, il nous ravit et nous console. »

Cette belle illusion de l'art, Wagner nous l'apporte dans la plus large mesure. Le musicien se rapproche des grands poètes et surtout des grands

à Marienbad, en 1845, le projet des *Maîtres Chanteurs* se précisa à la suite d'une lecture d'un ouvrage de Grimm qui évoqua soudain la scène du cordonnier Hans Sachs, remplissant le rôle du marqueur vis-à-vis du marqueur lui-même, tout en martelant ses semelles, dans la rue. En 1857, à l'Asile, le jour du Vendredi Saint, le jardin qui reverdit, les oiseaux qui chantent, le soleil qui brille par cette belle matinée d'avril, lui révélèrent son *Parsifal*, auquel il avait songé en composant *Lohengrin* et partant de l'idée du Vendredi Saint, Wagner esquissa sur-le-champ la pièce en ses lignes principales.

orateurs s'exprimant d'une façon moins individuelle et plus généralisée que les poètes. Comme ces derniers, il recherche en musique un vocabulaire nouveau, de nouvelles formules, les termes-images, les expressions au sens profond et d'une large portée. La poésie a le don de magnifier l'idée en magnifiant la parole par la force du rythme, par la contrainte prévue des proportions et la sonorité de la rime ; la musique l'interprète à son tour. L'idée devient plus vague, mais plus intense, plus vibrante, elle a quelque chose d'infini, d'intégral. Les termes musicaux en tant qu'entités expressives dépassent en une certaine mesure ceux du langage, comme l'épopée wagnérienne dépasse le drame ordinaire aux combinaisons subites, violentes, aux revirements passagers ; dans l'ensemble de l'œuvre se révèle un effort constant vers la conquête de l'absolu, vers une humanité où l'homme disparaît pour faire place au héros, où le dénouement célèbre le triomphe de l'idée par de *somptueux cortèges sonores*, dans une *magnifique mise en scène musicale*.

Par le procédé des leit-motiv, Wagner organisa ce qu'il appelle la mélodie continue, la « mélodie de la forêt », suivant sa comparaison, citée bien des fois. Cette compréhension du rôle de la mélodie, plus exactement du rôle de fragments mélodiques, permet d'affranchir le discours musical des formes suivies jusqu'alors, essentiellement basées sur le

système de l'*enveloppement*, *du circuit fermé*, c'est-à-dire sur le retour des phrases, sur les ordonnances symétriques, de manière à constituer un tout dans un *espace limité*, à concentrer l'attention sur un seul point, pris et mis en valeur séparément. Wagner dédaigna ces formes qui se traduisent dans l'opéra par des airs, des ensembles : il n'en considéra que les applications banales, déviées vers une virtuosité vulgaire, comme il s'en trouvait dans la musique dramatique de son temps, même dans sa propre partition de *Rienzi*. Or on pourrait faire le même reproche aux formes imposées à la poésie, aussi mal défendues contre la médiocrité. De beaux airs, comme de belles strophes, sont des ouvrages d'art fort rares, qui valent parfois plus que de volumineuses partitions ou de longs poèmes. De telles formes ne sont pas plus conventionnelles après tout que la forme « continue » de Wagner. Nous-mêmes, sans faire œuvre d'art, nous commentons l'émotion présente en l'isolant pour ainsi dire. La vie se poursuit par des étapes successives, par des états distincts que relie sans doute la persistance de la personnalité, du moi conscient, mais dont la diversité constitue précisément l'intérêt. L'art, de même, suspend le cours du temps dans les attitudes fixées des manifestations plastiques, ou dans les commentaires littéraires et poétiques. Théoriquement et pratiquement le système de Wagner ne

résout donc pas complètement le problème très complexe que le musicien dramatique s'est posé. Mais son œuvre a eu une influence considérable. C'est par elle que les compositeurs apprirent à créer autour d'un sujet une atmosphère homogène qui faisait défaut dans un opéra. C'est à elle également que se rattache la conception dramatique de l'école musicale moderne — de l'école française — qui en est à la fois la continuation et la simplification. Les leit-motiv y figurent, le récitatif domine dans la déclamation, mais la vague et mystérieuse ambiance des choses, des sensations et des sentiments est exprimée — comme chez Debussy — par des effets harmoniques, des combinaisons de timbres et des sonorités. C'est un nouveau retrait de la mélodie pure, exclue par Wagner des parties vocales et du drame dans sa partie agissante.

Les œuvres de Wagner sont devenues classiques, elles ont pris place dans le grand patrimoine d'art que le génie de l'homme amasse peu à peu, où la musique compte Bach, Gluck, Mozart, Beethoven... La beauté de la forme, issue de concepts mystiques ou symboliques, réalisée par la symphonie dans une polyphonie grandiose, leur a valu une telle consécration. Leur rôle actif en tant qu'élément de rénovation ou de combat est terminé. L'art poursuit actuellement une nouvelle évolution, trop récente encore, trop incertaine pour être

jugée équitablement. On peut toutefois se demander si les tendances excessives de la musique vers un art de pures combinaisons ne lui enlèvent pas la spontanéité, la magnifique *puérilité* qui en fait si souvent le charme.

III

WAGNER
ET LES PHILOSOPHES ROMANTIQUES

PORTRAIT DE WAGNER PAR NIETZSCHE.
LES VARIATIONS DE LA PENSÉE WAGNÉRIENNE.

Le théâtre de Wagner, qui procède de l'art romantique, de l'opéra par ses parties extérieures, décoratives, et par la simplicité de son action de la tragédie grecque où, tout au moins primitivement, le drame était un commentaire exalté, poétique, d'un fait historique, le théâtre de Wagner, dans sa conception même, est plus conforme que les autres productions lyriques de l'époque à l'idéal de l'esthétique allemande du XIXe siècle. Les questions qu'il soulève sont celles qui occupaient les philosophes, amenaient de grandes discussions métaphysiques, figuraient dans des théories dont il est aisé de retrouver la trace soit dans les œuvres, soit dans les écrits dogmatiques du compositeur. Wagner, à plusieurs reprises, dit avoir subi leur influence. En quelle mesure, il est assez difficile

de le préciser. Non seulement cette influence vint de divers côtés, mais Wagner fut, lui aussi, un grand bâtisseur de systèmes : il subit l'ambiance générale, traita les mêmes questions et d'une façon analogue à celle de ses contemporains ; comme eux il eut une conception romantique du monde, plus intuitive que raisonnée.

De tout temps l'homme a senti le poids douloureux de l'existence, la misère d'une vie où la souffrance ne cesse que lorsque la vie prend fin. De tout temps les penseurs ont recherché le pourquoi de la présence de l'homme dans le monde, où il n'est qu'un hôte passager, où son désir de vivre, ses aspirations, ses efforts viennent fatalement sombrer dans le néant. Si l'homme ne découvre pas la cause, il constate le mal et veut trouver le remède, un moyen de tromper sa douleur, d'apaiser ses angoisses. Et devant lui trois voies se sont ouvertes qui le conduisent vers l'*Illusion* bienfaisante, correspondant aux divers aspects de l'Univers, qu'il rapporte à lui-même et qu'en lui-même il étudie : Dieu et la religion, la Science et l'expérimentation, l'Art et l'humanité. Telles sont les fictions, les « idoles » que l'homme a inventées, moins pour résoudre le mystérieux problème du monde que pour se connaître, s'expliquer et être à même de supporter l'existence. Par suite de leur adhésion à chacune de ces idoles, les hommes se répartissent en hommes de foi,

confiants dans une vie compensatrice, en savants que la vérité passionne et qui n'en entrevoient qu'une parcelle, en artistes, en « humanitaires », croyant en l'humanité comme les autres croient en Dieu.

Pendant la plus grande partie du XIXe siècle, en Allemagne surtout, le caractère intuitif domina dans les théories, au cours de la longue crise d'individualisme qui envahit tout, jusqu'aux études philosophiques. Mais la contemplation de soi-même, l'analyse d'une âme, de ses passions, de ses défaillances offre un triste spectacle. Comme la philosophie, la littérature et l'art sont pessimistes, la musique est « le plus pessimiste des arts », car elle ne sait pas mentir. Contre cette détresse ceux qui vont aux conséquences extrêmes proclament le droit au suicide : le plus célèbre des philosophes romantiques, Schopenhauer, cherche les moyens de lutter contre ce qu'il appelle la Volonté, principe aveugle du mal et de la vie, aussi acharné à détruire qu'à créer.

Pour Schopenhauer l'Art, par ses tendances contemplatives, suspend l'action de cette Volonté dévorante, mais ne l'interrompt qu'un moment ; le véritable remède est l'anéantissement, comme dans la doctrine hindoue, anéantissement de la volonté de vivre, de tout égoïsme, de toute individualité : le *Nolle* opposé au *Velle*. L'homme n'a pour lutter contre cette Volonté que deux armes,

la pitié et l'amour. La pitié rapproche les hommes voués universellement à la même souffrance; l'amour, unissant deux êtres, unit deux forces et constitue l'être humain complet.

Mais cet héritage de pitié et d'amour — héritage moral, indestructible — que l'individu transmet à l'individu, le groupe social au groupe qui lui succède, l'Art le recueille à son tour. Dès lors la souffrance de l'homme sera pour l'homme une source de *joie*. L'image de la vie douloureuse n'est plus en effet qu'un moyen de connaissance. Elle n'est pas douloureuse, explique Schopenhauer, car elle s'adresse à des sens *inaccessibles* à la douleur, la vue et l'audition. Par la vue nous obtenons les représentations objectives, nous saisissons l'*Apparence;* par l'audition, nous allons au delà, nous pénétrons jusqu'à l'*Essence* des choses, et aucune tristesse ne vient assombrir cette contemplation sereine, artistique du *Monde*.

Esthétique sentimentale, théories de dillettantes, d'amateurs qui, au lieu de procéder scientifiquement, tirent de leur sensibilité des métaphysiques matérialistes, « humanitaires », ou déistes, ce sont ces idées qui hantèrent alors, plus ou moins, tout cerveau germanique et particulièrement celui de Wagner. Avant tout Wagner est un sensitif, un intuitif. Dans les systèmes des autres, c'est le côté intuitif qui l'attire, qui le séduit. Il s'y retrouve et son adhésion, complète ou non, est le plus sou-

L'Or du Rhin (Scène I)
Les Filles du Rhin

Les Maîtres Chanteurs (Acte I)
Scène de l'église

(Lithographies originales de Fantin-Latour pour le *Wagner* de M. Adolphe Jullien.)

vent la justification de ses propres conceptions, ou de tendances demeurées en lui encore vagues, sinon inconscientes.

Après les affaires de Dresde, aux premières années d'exil à Zurich, il affirme avec la plus grande intransigeance ses idées libertaires dans un programme très voisin de l'anarchie ; mais son optimisme y voit le salut et le triomphe de l'humanité; les événements politiques — la révolution vient d'éclater en France — lui en font augurer la réalisation prochaine. Un monde nouveau, bien meilleur que l'ancien, va surgir. Or à cette époque — avant même son départ de Dresde — Wagner avait été frappé par la lecture des écrits théologiques de Feuerbach, il en parle dans ses mémoires; dans ses lettres, il correspond avec le philosophe et lui emprunte, sinon toutes ses idées, du moins sa terminologie. Feuerbach professe le culte exclusif de l'humanité, identifiée à l'Etre divin. Pour lui Dieu n'est que l'ombre agrandie, projetée par l'homme sur l'univers, il n'est aucunement le Dieu métaphysique de Platon, ni le Jéhovah redoutable, inaccessible des Juifs. Mais entre l'homme et sa grande ombre divinisée, un *écran* a été interposé sous la forme impérieuse de lois ou de dogmes; des obstacles ont été dressés entre eux par les platoniciens d'une part, de l'autre par les prêtres, avides de puissance et de domination. Ces obstacles, il faut les renverser, il faut briser

cette servitude, Wagner le dit, lui aussi. La devise de Feuerbach « que la volonté de l'homme soit faite », Wagner eût pu l'inscrire en tête de l'*Anneau de Nibelung* : nous y assistons en effet à la mort des dieux, à l'avènement de l'homme qui va trouver dans la loi nécessaire de l'amour la force d'accomplir sa destinée et de continuer l'œuvre des dieux à jamais disparus.

De la même époque, ébauché déjà à Dresde, le drame singulier de *Jésus à Nazareth* exprime les mêmes idées dans une série de scènes dialoguées. Jésus, pour qui Wagner eut toujours une grande admiration, et qu'il associe — comme le remarque M. Lichtenberger — au dieu de la beauté souriante et noble, au grand éducateur de l'art, à Apollon, Jésus, dans des entretiens inspirés du Nouveau Testament, initie ses disciples à la Société future, fondée sur la religion de l'amour[1], dégagée de tout ce qui a perverti l'humanité. Les écrits dogmatiques que Wagner publie de 1849 à 1851 commentent les conséquences artistiques de la doctrine, plus particulièrement en ce qui concerne le « drame de l'avenir ».

L'influence de Schopenhauer, qui se produit ensuite, fut durable, sinon plus profonde, car elle

1. C'est le « leit-motiv » fondamental de toutes les théories wagnériennes : de l'amour intégral, sensuel et métaphysique dérivent toutes les formes de la compassion et de la pitié qui ne peuvent s'éveiller sans lui. C'est par Kundry que l'âme de Parsifal [illegible] comprend et éprouve la pitié.

ne se substitua pas complètement à celle de Feuerbach, mais s'y mêla sans la détruire[1]. Lorsqu'en 1854 Wagner prit connaissance du *Monde comme Représentation et comme Volonté*, son optimisme était singulièrement ébranlé. Le revirement survenu dans la politique après 1849 avait anéanti l'espoir d'un changement par une révolution, l'artiste avait bien des déboires, sa musique jouée dans quelques petites villes allemandes dont, en sa qualité de proscrit, l'accès lui était interdit, les grands théâtres restant d'ailleurs inaccessibles ; son intérieur était troublé par des querelles incessantes. Wagner pouvait donc écrire à Liszt, parlant de l'idée maîtresse de Schopenhauer, de la négation du Vouloir-vivre comme seule susceptible de conduire au salut : « Cette idée n'est à la vérité point nouvelle pour moi, et nul ne peut en réalité la comprendre s'il ne la porte déjà vivante en lui... J'ai à présent un calmant... qui m'aide à trouver le repos... c'est le désir ardent, intense de la mort. Pleine inconscience, non-être absolu... suprême délivrance[2]. »

1. Dans un très remarquable essai d'explication des drames wagnériens (Paris, Plon, 1907), M. Gustave Robert constate que l'influence de Feuerbach est encore beaucoup plus manifeste dans *Tristan* que celle de Schopenhauer. En réalité les deux théories y sont fondues en quelque sorte.

2. Rf. la longue lettre à A. Rœckel où Wagner expose à son ami, alors détenu dans les prisons de Dresde, le système de Schopenhauer et lui envoie le volume du philosophe : singulière lecture à offrir à un malheureux prisonnier.

Dans le domaine de l'esthétique, les idées de Schopenhauer corroboraient, en grande partie, les théories du compositeur. Wagner fut frappé de la place particulière attribuée à la musique, en tant que représentation de l'essence des choses, de la Volonté une, alors que les arts plastiques sont les images concrètes de l'Apparence, de la Volonté objectivée. Cette conception de la musique était fort analogue au rôle que lui donne Wagner dans le drame, au « perpétuel devenir de la mélodie continue... ». Mais Wagner n'eut pas à suivre le maître quand celui-ci précise, essaie d'appliquer ce principe d'esthétique : par exemple quand Schopenhauer, prenant successivement du grave à l'aigu les parties qui s'étagent, se superposent dans une polyphonie, les assimile aux divers règnes de la nature, règnes minéral, végétal, animal, l'humanité étant réservée à la partie la plus aiguë, au soprano ! Chez Schopenhauer l'idée parfois juste en profondeur[1], devient trop souvent fausse et puérile quand elle arrive à la surface. En musique sa culture était des plus médiocres, ses moyens d'expérimentation, une guitare, une flûte,

1. Ainsi Schopenhauer définit d'une façon vague, mais judicieuse, la mélodie comme étant le désaccord et la réconciliation toujours renouvelés entre l'élément rythmique et l'élément harmonique, — mais cette définition, il ne la commente que par de bien pauvres exemples. Il a également des remarques intéressantes sur la consonance et la dissonance, sujet que Nietzsche reprendra plus tard et traitera avec beaucoup plus de compétence.

et les œuvres de Rossini, qu'il préférait à tout autre compositeur. On ne voit pas bien comment la musique pimpante, épidermique du maestro réalisait la conception intérieure, si profondément métaphysique, du philosophe. De Wagner, Schopenhauer ne connut que le *Hollandais volant*, et pour cet amateur de phrases carrées, de mélodies fermées, étroitement délimitées dans leurs cadences et leurs harmonies, l'écriture complexe et fuyante d'une œuvre comme *Tristan* eût semblé un indéchiffrable rébus. Schopenhauer, tout en admettant les partitions de Rossini, condamnait le genre de l'opéra, disons mieux, la musique dramatique, et déclara un jour que Wagner n'était pas un musicien! En 1854, Wagner envoya au philosophe un exemplaire du livret de son *Nibelung*, — récemment paru — qui, d'après les Mémoires, reçut un très favorable accueil, bien que Schopenhauer n'eût pas répondu à son disciple.

Après la crise de *Tristan*, dont l'achèvement coïncide, comme on le sait, avec la cessation du Journal à Mathilde Wesendonk, la détente survenue, le pessimisme où il semble persévérer, n'est-il alors qu'une attitude, un maintien, un moyen de propagande[1]? Mais ce repos dont il

1. En 1861, pendant son séjour à Paris chez le prince et la princesse de Metternich, Wagner entreprit de « convertir ses aimables hôtes à Schopenhauer » (*Mémoires*, t. III).

parle à Liszt, cette paix qu'il réclame sans cesse, ne la cherche-t-il pas là où elle ne peut exister ? Wagner la trouvera un jour dans son foyer reconstitué définitivement et pourra faire graver sur le fronton de sa maison à Bayreuth le mot de Paix (Fried), associé au terme schopenhauerien de l'Illusion (Wahn) : Wahnfried.

Les relations que Wagner eut avec un autre philosophe romantique — un romantique attardé — Nietzsche, le pauvre poète, l'artiste égaré dans la métaphysique, offrent un intérêt considérable pour la compréhension des idées, du système du compositeur, et aussi de ses œuvres. Disciple de Schopenhauer, Nietzsche le fut plus encore que Wagner, qualité qui valut au jeune philosophe de conquérir d'emblée l'amitié du grand homme, d'entrer dans une intimité à laquelle la différence de leurs âges — trente ans environ — ne mit pas obstacle. Entre Feuerbach, Schopenhauer et Wagner, l'entente, très libre, résultait d'un accord sur de vagues généralités : avec Nietzsche elle se précise et devient une sorte de collaboration. Il y avait d'ailleurs entre eux de nombreuses affinités, une conformité — tout au moins au début — de goûts et de pensée, qui les rapprochait et les brouilla ensuite. Comme Wagner, Nietzsche était musicien, poète, philosophe : chez lui le penseur et le poète surpassaient même de beaucoup le maître : musicien — ce qu'il se proposait d'être — il eût été —

Wagner le lui écrivit, — ce que lui Wagner serait devenu, s'il s'était « obstiné dans la philologie » qui l'occupa à l'occasion de ses drames et que son jeune ami enseignait[1].

Tirée de l'esthétique de Schopenhauer, la théorie de Nietzsche, basée d'une part sur le principe appollinien (apparence ou rêve) de l'autre sur le principe dyonisiaque (réalité qui crée et anéantit au fur et à mesure), trouvait un argument capital dans les œuvres wagnériennes.

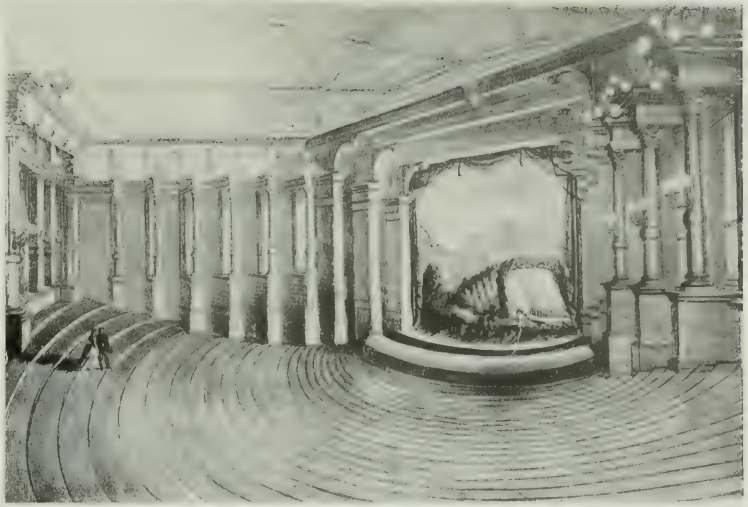
Si le principe apollinien est celui des arts plastiques, de l'épopée aux formes immobilisées, parfaites comme celles des dieux de l'Olympe hellénique, le principe dyonisiaque est par excellence celui de la musique, non pas tant la musique classique qui tend vers l'autre principe, mais précisément celle de Wagner, avec sa mélodie continue, ses harmonies fuyantes, évitant de conclure. Antérieure à toute manifestation concrète, et par suite inspiratrice de tous les arts, non gouvernée par les lois de la beauté extérieure qui la feraient dévier de son caractère[2], mais échappant à toutes conventions arbitraires, « hors du temps », base première du monde esthétique, elle est un art

1. D'après les « Souvenirs » publiés récemment par la sœur de Nietzsche, ce dernier aurait enseigné à Bâle la philosophie et non la philologie.

2. Wagner lui-même le dit : le « musicien n'a pas à se préoccuper de la recherche et de l'invention de *belles formes ;* il n'y a pas de beau musical ».

rédempteur. Tout cela était énoncé ou pressenti dans les écrits de Wagner auxquels Nietzsche, pour son volume de la *Naissance de la Tragédie*, fit de notables emprunts. Les longues causeries de Triebschen, où le maître parlait d'abondance sur toutes sortes de sujets furent mises aussi sans doute à profit. Mais si les idées du disciple et du maître offraient de nombreuses parties communes, le but différait. Nietzsche avait en vue l'ensemble de l'art; Wagner, la justification d'une seule œuvre, la sienne. Nietzsche déclarait que la jouissance esthétique musicale provenait de la musique pure, dématérialisée en quelque sorte, et il éprouvait cette jouissance en entendant les drames wagnériens, Wagner soutenait que l'apport de la parole était indispensable, que la musique purement instrumentale était épuisée depuis Beethoven, que le grand compositeur l'avait reconnu lui-même dans la Neuvième symphonie en recourant aux voix. De son côté Nietzsche, avec beaucoup de tact et de justesse, montrait dans l'union de la parole et de la musique toutes les difficultés d'un problème qui ne se résolvait que par un compromis, par le sacrifice, plus ou moins complet, d'un des deux éléments.

Le désaccord se précisa bientôt et alla peu à peu en s'accentuant. La désillusion fut d'autant plus profonde que Nietzsche, prêtant volontiers aux autres ses idées, son caractère, découvrit chez



Intérieur du théâtre de Bayreuth

son illustre ami une réalité très différente, troublante, décevante même pour son affection restée toujours très vive. A partir de 1871, de l'année qui consacrait la victoire de l'Allemagne, les réunions de Triebschen n'eurent plus le charme recueilli qui avait séduit le jeune philosophe. Lui à qui une seule approbation suffisait pourvu que ce fût celle de Wagner, voyait le maître s'empresser au-devant de la foule — si peu capable de comprendre l'art —, rechercher ses suffrages. « Pour le service de son art et de sa gloire, il acceptait toutes les opinions. Chauvin avec les chauvins, idéaliste avec les idéalistes, gallophobe tant qu'on voulait ; pour ceux-ci restaurant les tragédies eschyliennes, pour ceux-là ranimant les vieux mythes germaniques ; volontiers pessimiste, chrétien si on le désirait[1]... » Il se montrait soupçonneux, jaloux, tyrannique. Les notes rédigées en 1874 offrent dans leur ensemble un portrait complet du maître[2].

Wagner y apparaît avec son goût du démesuré, son penchant à la pompe et au luxe, sa tendance

1. Halévy, *Nietzsche*.

2. Ces notes ne furent publiées qu'après la mort de Nietzsche ; en 1876, atténuées, sans être véritablement modifiées, elles servirent à la composition de *Richard Wagner à Bayreuth*, brochure fort apologétique, où toutefois un lecteur averti sait discerner le véritable sens. Wagner ne vit que la forme élogieuse et écrivit à l'auteur :

« Ami, votre livre est prodigieux ; où avez-vous appris à me connaître ainsi ?... »

Il faut donc croire que le portrait est ressemblant.

à représenter l'état d'exaltation ou de surexaltation comme l'état normal, et par-dessus tout avec son instinct de domination qui ne connaît d'autre supériorité que la sienne, qui ne supporte aucune contradiction, qui le fait chevaucher, à travers l'art, comme un conquérant sans postérité, ne laissant rien après lui. Dans son enfance et dans sa jeunesse, remarque encore Nietzsche, on ne trouve aucune orientation. Le foyer familial ne lui offre aucune tradition, aucune discipline d'art : la peinture, la poésie, l'art du comédien la sollicitent tout autant que l'érudition et la carrière du savant... Wagner est un *dilettante*, il a tous les caractères de l'acteur ; c'est un comédien aux cent personnalités [1], et cette épithète deviendra par Nietzsche quand il écrira ses pamphlets si violents, le *Cas Wagner* et le *Crépuscule des Idoles*, une véritable obsession qui le torture. Wagner avait eu une trop grande place dans sa vie, dans sa sensibilité d'artiste pour qu'il l'oubliât jamais. Quand ils furent étrangers l'un à l'autre, l'amitié subsista, elle devint, selon la belle expression de Nietzsche — la page

1. « L'être spécial que la passion me dit de devenir, je le deviens pour aussi longtemps que c'est nécessaire, et je suis tour à tour musicien, poète, directeur de concerts, écrivain, déclamateur ou n'importe quoi. C'est ainsi que j'ai été une fois philosophe artistique spéculatif. Mais accessoirement à côté de ce courant principal je ne puis rien faire... si ce n'est en me faisant violence ; alors je ne ferais que quelque chose de tout à fait mauvais et je révélerais simplement l'insignifiance de mes attitudes spéciales. » (Lettre de Wagner à Liszt, Zurich, 16 août 1853.)

où il en parle vaudrait d'être citée, — une *amitié stellaire*.

Nietzsche avait emprunté à Wagner beaucoup d'idées. Son homme de l'avenir, son *Surhomme* est apparenté au Héros wagnérien, à la Bête blonde solitaire des temps primitifs... Il avait été un des premiers à admirer l'œuvre, à la commenter, mais il ne put admettre ce *dilettantisme* qui, en dehors de l'art, entraînait Wagner dans des sujets si divers par des routes si diverses ; recevant le livret de *Parsifal* en 1877, il déclara — lui qui était resté fidèle aux traditions païennes, — que c'était une trahison.

La plupart des biographes et des commentateurs ont expliqué les variations de la pensée de Wagner par une série d'évolutions qu'ils placent à certaines dates, avant et après 1848, après 1864, après 1870... Ces variations portent beaucoup plus sur la forme que sur le fond. De même, quoiqu'on l'ait prétendu, il n'y a pas, en réalité, d'après M. Chamberlain, plusieurs manières dans son style, dans sa conception dramatique. Il a pu chercher longtemps « sa voie » ; quand il l'eut trouvée, il n'en dévia plus. Bien qu'il se soit proclamé, à diverses reprises, disciple de Schopenhauer, fut-il jamais un véritable pessimiste ? Non, sans doute. M. Gustave Robert le remarque justement : il modifie les théories du philosophe par une pensée d'espoir. Si dans ses œuvres en prose où il traite les sujets les

plus divers, il fait preuve d'une certaine versatilité, c'est dans les œuvres d'art qu'il s'exprime véritablement, il le déclare formellement. Pour le comprendre, il faut tenir compte avant tout de sa nature, complexe, partagée entre des tendances presque contradictoires. Chez lui un élément religieux et mystique se mêle à une sensualité profonde, ardente, passionnée, qui a persisté jusqu'aux derniers jours.

La sensualité mystique a suscité, principalement au moyen âge et à la Renaissance, une littérature abondante à laquelle on pourrait rattacher la pensée et l'œuvre du compositeur. Toutefois le mysticisme chez Wagner est dévié de sa fin véritable qui est l'union complète — corps et âme — avec le Créateur et non la Créature divinisée, c'est un mysticisme d'emprunt, sans dogme, sans force morale, ayant surtout une valeur esthétique. Mais les voies et moyens sont les mêmes que chez les écrivains mystiques[1] : la tendance à la divagation qui conduit à l'extase et l'extase même où la langue parlée ne suffit plus.

Dans l'extase mystique, remarque Maeterlinck, les mots qui « ont été inventés pour les usages

1. L'influence de la littérature espagnole est visible dans certains passages de l'œuvre wagnérienne. Le compositeur la prisait fort, la lisait souvent et à haute voix. La violence de son caractère s'accordait avec celle des écrivains dramatiques espagnols. Le « Navigateur » hollandais n'est-il pas beaucoup plutôt qu'un Flamand un personnage du théâtre espagnol ?

ordinaires, sont malheureux, inquiets, étonnés comme des vagabonds autour d'un trône lorsque de temps en temps quelque âme royale les mène ailleurs ».

Non seulement la pensée affolée ne peut s'exprimer par le verbe, mais le don absolu de soi supprime le temps et l'espace. La matière même n'a plus de raison d'être. La mort est donc la libératrice nécessaire, celle qu'on attend, qu'on désire, qui accomplira ces noces spirituelles, proclamant l'éternité du lien d'amour qui a uni deux créatures périssables.

Comme l'idée païenne qui associait l'amour et la mort, cette forme mystique de la passion est douloureuse, elle apporte la souffrance beaucoup plus que la joie. Dans Wagner elle a le caractère sombre et violent du mysticisme espagnol en même temps que la dialectique raisonneuse des écrivains allemands. Mais en cela la musique offre de bien plus grandes ressources que la littérature. Alors que celle-ci se perd dans l'allégorie ou les symboles, dans l'argumentation ou le pur verbiage, la musique traduit beaucoup mieux l'état extatique par son caractère de beaucoup plus imprécis, par le vague symbolisme que revêtent les thèmes, et surtout par une puissante dynamique dont l'*irréalité* s'allie bien avec l'irréalité du sujet.

Très manifeste dans les deux grandes œuvres, *Tristan* et la *Tétralogie* (par exemple, la scène

finale du *Crépuscule*), cette forme mystique est moins apparente dans les œuvres antérieures. Le dévouement de Senta dans le *Vaisseau Fantôme* est un cas de suggestion subit, celui d'Elisabeth dans *Tannhauser*, le sacrifice consenti hâtivement par une âme chrétienne. L'idée directrice de ces deux œuvres est l'idée de *renoncement* qui peut être dérivée de la théorie générale de la *régénération* appliquée ici à des cas individuels, théorie dont Wagner ne cessa de se préoccuper [1].

Il la crut possible par la révolution sociale au moment des affaires de Dresde, par le retour, comme l'avait proposé Jean-Jacques, de la race à la pureté des mœurs des races primitives, par l'artiste remplaçant le prêtre d'une religion faussée, avilie, — enfin conformément aux tendances pangermanistes, par une race élue (les Allemands). Wagner avait emprunté aux Juifs cette dernière idée, dont il s'est servi contre eux, les accusant d'avoir corrompu et fait dégénérer les autres peuples ; mais peut-être y avait-il d'autres raisons, plus personnelles celles-là, à son antisémitisme acharné, irréductible.

Quoi qu'il en soit, la religiosité de Wagner incline tour à tour vers le paganisme et le chris-

1 Dans *Lohengrin*, le chevalier du Graal est obligé par les statuts de l'ordre de renoncer à Elsa ; *Parsifal* appartient à une autre idée que celle du renoncement, c'est la régénération par le Repentir, par la Croyance religieuse, par la Foi.

tianisme. Optimiste, pessimiste, Wagner l'est selon le moment présent, suivant la disposition passagère de son esprit. Lorsqu'il parle de ses propres œuvres, nous le voyons porter sur elles les jugements les plus différents, les plus contradictoires ; il ne saurait être de guide plus incertain pour apprécier leur portée philosophique ou sociale.

Y a-t-il eu quand même, dans la pensée du compositeur une évolution ? S'il y en eut une, ce fut sur la fin de sa vie, et cette évolution fut plus apparente que réelle, plus intéressée que sincère. Wagner, à partir de 1864, pratiqua une politique utilitaire[1], les « modulations » par lesquelles il passa d'une opinion à une autre sont d'un habile rhéteur. Le fougueux révolutionnaire, déçu, devient le vassal d'un roi, le défenseur d'une monarchie dont il reconnaît le principe et qu'il honore de ses conseils.

L'œuvre d'art synthétique, universelle, patrimoine de l'humanité entière, devient l'œuvre nationale allemande, l'œuvre d'une Allemagne victorieuse, de la nation élue[2] par qui seule —

1. Les souvenirs de Hans von Wolzogen (*Mercure de France*, 1894) sont très significatifs à cet égard. A l'artiste arrivé, à l'homme célèbre devenu respectueux de l'autorité royale et des choses de la religion il n'était pas séant de rappeler ce qu'il en avait pensé et dit jadis.

2. En 1859 l'artiste jugeait tout autrement. « L'Allemagne est un pays misérable, écrit-il à Mathilde Wesendonk, il n'y a aucun espoir... » Et citant le mot d'un homme politique : « L'Allemand

suivant une thèse consacrée — pourra s'accomplir l'effort qui sauvera l'humanité dégénérée. Il est le grand Allemand. « Enfin, nous avons un art[1] », dit-il avec emphase, au public de Bayreuth dans une attitude qui déplait à Nietzsche, ne comprenant pas ce cri d'orgueil de l'artiste au jour de la victoire.

Wagner est en effet et avant tout un artiste ; c'est l'artiste qui nous le fait comprendre, lui et son système. Il en a l'âme flottante, indécise, liquide, selon le mot d'Herwegh, cédant toujours à l'impression du moment, sincère à cet instant-là ; et cette âme est celle d'un musicien, plus encore que celle d'un poète ou d'un philosophe.

Sa loi d'amour est en effet comparable à un grand accord fondamental dont on déduirait di-

est bas ! » Eh bien, le Teuton n'a pas changé de mentalité ; son orgueil seul a grandi, et a pris durant l'horrible guerre de 1914-1918 une forme démoniaque. Les Allemands, grâce à leurs instruments perfectionnés de ruine et de mort, peuvent *dévaster* le monde, ils sont incapables de le *conquérir*.

1. Cette idée d'art vraiment allemand semble prendre corps depuis l'échec parisien de *Tannhäuser*, et lors de la composition du livret des *Maitres Chanteurs*. Ce sera le grand argument de ses appels aux peuples de la Germanie qu'il oppose aux peuples latins dégénérés, comme il oppose l'idéalisme germanique au sensualisme gaulois (paroles adressées à des étudiants en 1876). Mais on peut remarquer qu'à part Tannhäuser et les Maitres Chanteurs, cet art vraiment allemand est basé sur des sujets de provenance scandinave (l'Anneau), française ou franco-flamande (Tristan, Perceval, Lohengrin). Musicalement, l'affirmation de Wagner est un non-sens dans le pays de Beethoven et de Bach.

verses applications. Ses idées offrent le perpétuel devenir de sa mélodie continue, de son style musical.

Les théories décevantes du pessimisme avaient peu à peu conduit Nietzsche à se réfugier dans l'art, à y trouver l'intérêt unique de la vie, à considérer comme des œuvres d'art nos pensées, nos sentiments, nos actes. Pour Wagner aussi la vie est un grand geste artistique ; sans doute chez lui le philosophe, le rhéteur prend presque toujours la parole, discute, ergote ; mais l'artiste seul est écouté, l'autre n'est que le commentateur. C'est dans le monde ainsi conçu, créé en marge de la réalité et gouverné par l'Illusion que Wagner fit revivre les vieilles légendes ; de grands conflits s'y agitent, ayant l'intensité des images que l'on voit dans le Rêve ; mais l'art leur apporte la beauté, et voilà, semble-t-il, le meilleur argument pour expliquer ou pour défendre une doctrine. L'étude de l'œuvre va le justifier amplement.

IV

LES PREMIÈRES ŒUVRES

DES FÉES AU VAISSEAU FANTOME

Au début romantique, fantastique ou ayant des allures de grand opéra, le théâtre de Wagner ne commence de se caractériser qu'avec le *Vaisseau Fantôme*. Jusque-là, les œuvres — les *Fées*, la *Défense d'aimer* et *Rienzi*, — sont peu significatives, n'offrent guère dans leurs formes de nouveauté : toutes trois sont des adaptations. On a toutefois l'impression que la personnalité du poète et du musicien, encore indécise, franchit dans ces œuvres les étapes nécessaires pour qu'elle puisse s'affirmer véritablement.

Les *Fées* appartiennent au genre fabiesque, fort à la mode au XVIIIe siècle. Le sujet est tiré de la *Donna Serpente* de Gozzi, pièce bizarre, compliquée, que n'améliorent pas beaucoup les modifications de Wagner : l'héroïne principale, la fée Ada est changée non en serpent, mais en pierre, et c'est le chant passionné d'Arindal, son époux, qui

fait cesser le sortilège. Ada est rédimée par l'amour. Il y a là tout un appareil de féerie et de magie ; on y trouve le procédé très fréquent dans les vieilles légendes, surtout dans les légendes orientales, de la *question interdite*, et qui reparaîtra plus tard, beaucoup mieux présentée, dans *Lohengrin*. La partition[1] contient quelques belles pages, entre autres celles de la folie d'Arindal ; M. Chamberlain remarque avec raison qu'elles coïncident avec les passages où le poète s'est affranchi des formes traditionnelles, convenues de l'opéra.

Les Mémoires mentionnent avec quelques détails — il y a même une analyse complète du sujet, — l'œuvre qui suivit, la *Défense d'aimer*, dont le titre, ayant paru un peu scabreux, devint la *Novice de Palerme*. Inspirée de *Mesure pour Mesure* de Shakespeare, dont elle suit à peu près l'intrigue, la pièce était dirigée contre le puritanisme allemand, « glorification très hardie, dit Wagner, de la libre sensualité ». L'action avait été transportée de Vienne dans la capitale de la « brûlante Sicile », dont un farouche gouverneur veut réformer les mœurs ; mais le personnage, si sévère pour les autres, n'est qu'un hypocrite, et il est finalement démasqué. Dans ce drame confus, plus médiocre encore que la pièce qui lui servit de modèle, se trouvent des scènes comiques, burles-

1. Publiée après la mort de Wagner à l'occasion d'une représentation qui eut lieu à Munich (29 juin 1888).

ques, comme la fête carnavalesque organisée par la jeune novice elle-même. Mieux versifiée que les *Fées*, mais dépourvue de poésie et de lyrisme, peu favorable à la musique dont elle se passerait sans peine, cette tragicomédie, remplie d'incidents et de quiproquos, fit à Magdebourg en 1834 une chute lamentable et définitive.

Après ces deux tentatives, voici un essai très différent, traité à la manière d'un grand opéra : *Rienzi*, tiré du roman de Bulwer et qu'on peut considérer comme une des dernières productions des années d'apprentissage. Peu de personnes aujourd'hui lisent ou ont lu le célèbre roman de Bulwer ; l'histoire du tribun, tour à tour acclamé et abandonné par le peuple, soutenu et excommunié par la papauté, triomphant un jour et le lendemain exilé, est fort extraordinaire par elle-même et pouvait se passer des inventions romantiques qui ont été ajoutées par l'écrivain anglais.

Il est incontestable que l'adaptation wagnérienne est supérieure au roman, l'action est plus resserrée, le sujet a une interprétation plus large, plus noble. Le drame met en présence de l'ennemi des barons les Orsini et les Colonna, deux familles rivales qui se réunissent pour comploter, échouent tout d'abord, mais parviennent finalement à ruiner le crédit de Rienzi auprès du peuple. Le tribun périt dans l'incendie du Capitole, allumé par la populace furieuse. L'intrigue se passe entre

le jeune Adriano Orsini (rôle travesti dans la pièce), et la sœur de Rienzi, Irène, qui — comme donna Anna dans Don Juan — a été sauvée par Adriano, au début de la pièce, mais qui, ayant à choisir entre son amour et son affection pour son frère, refuse de fuir et va partager le sort de celui-ci. C'est de l'histoire simplifiée, arrangée pour un grand opéra qui offre l'attirail habituel des processions, des cortèges, des triomphes et des danses. Les meilleures parties du poème — auxquelles correspondent les meilleurs passages de la partition — sont le commencement du 2e acte quand Rienzi accueille les messagers de paix, la scène de l'excommunication, à l'acte suivant, où le légat du pape refuse au tribun l'entrée de l'église et fait placarder l'édit. Rienzi est dessiné à grands traits, mais dans une seule attitude, stylisée, en manière de statue ; il ne conquiert pas la liberté de Rome, il se contente de la célébrer par des airs de bravoure. Les autres personnages sont quelconques, les événements se succèdent, à peine expliqués.

La musique, qui écrase le poème de sa masse énorme, est composée avec « une prodigalité sans bornes », dit Wagner. Il est difficile d'imaginer un plus grand nombre d'airs, de duos, d'ensembles, excessifs dans leurs développements, des phrases plus banales, une imitation plus gauche des italianismes auxquels ces surcharges harmoni-

ques ôtent toute grâce et toute spontanéité. C'est du mauvais Spontini, et, avant Meyerbeer, du mauvais Meyerbeer — dont Wagner cite le nom à ce propos, mais il ne put connaître à Dresde que l'opéra *demi-seria* de *Robert le Diable*. De la partition de *Rienzi* nous pouvons retenir, outre le chœur des messagers de paix, l'ouverture, l'hymne Santo Spirito Cavaliere, emprunté à la liturgie dresdoise, le récit du légat et le chant à l'église, enfin la prière de Rienzi — un des thèmes de l'ouverture — qui rappelle, comme M. Dauriac l'a remarqué, mais sur un rythme moins traînant, la prière d'Elisabeth de *Tannhäuser*. Une analyse détaillée amènerait quelques rapprochements, non sans intérêt, avec les œuvres qui suivirent *l'Anneau*, *Tristan*, *les Maîtres* ou même *Parsifal* pour quelques-unes des mélodies, restées, dans *Rienzi*, à l'état d'ébauches imparfaites.

Le ballet — interminable — comprend entre autres divertissements l'épisode de Lucrece et de Tarquin, suivi d'une allégorie mythologique mettant aux prises les Romains de l'antiquité et ceux du moyen âge. Composé hâtivement, Wagner en jugeait la musique exécrable; cependant il fut un des éléments de succès pour les gens de Dresde qui pourtant avaient l'occasion d'entendre le *Freischütz* ou les œuvres fines et délicates de l'école française... N'insistons pas sur une œuvre où Wagner mélangea tous les styles, emprunta,

par exemple, pour le final du 2e acte un thème tiré d'une ouverture d'un opéra-comique français.

Avec le *Hollandais Volant*, plus connu en France sous le titre du *Vaisseau Fantôme* la conception théâtrale de Wagner prend un caractère très différent ; plus originale, elle est en même temps plus simple et plus poétique.

Le *Hollandais Volant* est un de ces contes restés longtemps populaires parmi les marins et dans lesquels des vaisseaux naufragés, maudits, apparaissent subitement non loin du rivage, sous des formes fantastiques, et disparaissent bientôt, emportés par le flot impitoyable. A Riga, Wagner avait eu connaissance de la légende dans le *Salon* de Henri Heine ; pendant la traversée de la mer du Nord, les matelots la lui contèrent à leur tour et l'histoire tragique vint ainsi se mêler aux bruits de la tempête, aux cris et aux appels de l'équipage, à des impressions terrifiantes, si bien que Wagner pût croire que le navire qui le portait, lui et sa fortune, était aussi un navire maudit, voué aux pires destinées. Alors, quand il voulut réaliser le drame projeté à Riga, il n'eut qu'à rassembler ses souvenirs, à les traduire musicalement en une ample symphonie descriptive dont l'élément de contraste est une touchante mélodie, le thème de la ballade :

« Au cours d'une tempête, certain capitaine hollandais, ayant invoqué Satan et blasphémé, a été condamné à courir les mers sans relâche...

Il peut pourtant rencontrer la délivrance, s'il trouve sur terre, où il lui est permis d'aborder tous les sept ans, une femme qui lui soit fidèle jusque dans la mort. Mais il n'en a pas encore trouvé.... Faux amour, faux serments. Alerte, en mer, sans relâche, sans repos ! »

Dans l'adaptation vagnérienne, Senta, la fille d'un marin norvégien, nommé Daland, chante à ses compagnes cette ballade et en est émue jusqu'aux larmes ; bien volontiers elle donnerait sa vie pour délivrer le « pauvre navigateur », dont elle fixe sans cesse le portrait appendu au mur : un visage sombre, une grande barbe noire, des yeux étranges qui fascinent et hypnotisent.... Et tout à l'heure le hasard va le faire apparaître devant elle. Précédemment — au premier acte — leurs vaisseaux, battus par la tempête, ayant dû s'abriter au même endroit, le capitaine et Daland se sont rencontrés. Le capitaine a montré ses trésors, Daland a parlé de sa fille, dont le consentement est certain.

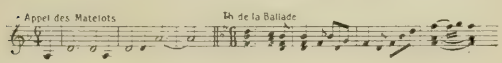
La présentation a lieu ; elle débute par un jeu de scène fort beau, très saisissant : c'est le moment véritablement dramatique de la pièce, le seul, car jusqu'au dénouement aucun conflit ne surviendra. Senta ne peut résister à la suggestion qui l'attire et lui fait oublier son fiancé Erik. Elle accepte d'être la femme du Hollandais et jure de lui rester fidèle jusque dans la mort.

Décor de l'acte i de la Walkyrie
(Théâtre de Bayreuth.)

Au dernier acte, tandis que les noces s'apprêtent, qu'il y a grande fête à bord du vaisseau norvégien pavoisé et illuminé, le capitaine surprend un entretien où Erik vient reprocher amèrement à son ancienne fiancée d'avoir rompu les serments échangés naguère. Croyant alors que Senta l'a trompé comme les autres, après quelques brèves explications, résigné à son sort, il donne à ses marins l'ordre d'appareiller... et s'éloigne. Désespérée, la jeune fille se précipite dans la mer..., le vaisseau maudit s'effondre et dans un ciel de théâtre, vers les frises, une classique assomption d'amour, représentant Senta et le Hollandais enlacés, apprend aux spectateurs que le Hollandais ne courra plus les mers « sans relâche, sans repos ». Il est sauvé.

Cette pièce où le drame est plutôt esquissé que réalisé, où les situations et les personnages restent imprécis ou obscurs, pouvait prêter à la musique par ses côtés poétiques et descriptifs, et à cet égard la musique de Wagner est très belle.

Les bruits de la tempête, les appels des marins qui ont avec la ballade un rôle presque thématique,



traduisent magnifiquement ce poème de l'Océan que l'ouverture résume. La première scène du 2e acte, où Senta chante la ballade, le chœur déli-

cieux des Fileuses, les dialogues qui s'échangent dans une écriture accorte et élégante, constituent un charmant tableau de genre; l'influence de l'école française s'y manifeste, comme celle de Weber peut être constatée dans les autres parties descriptives. Les chœurs des marins norvégiens et hollandais aux rythmes énergiques forment un heureux contraste, corroboré par une mise en scène appropriée. Le cursus vocal des personnages, au contraire, conçu dans le style de l'opéra-comique, contenant quelques mélodies gracieuses, mais peu originales et de forme conventionnelle, produit, vis-à-vis de ces pages si vigoureusement et si largement poussées, un effet disparate. Il faut excepter toutefois quelques récitatifs, particulièrement ceux du Hollandais : ils ont belle allure et la symphonie accompagnante, suivant un procédé qui sera développé plus tard complètement, est tirée des thèmes relatifs à l'Océan, exprimant ici l'âme tourmentée, tumultueuse du personnage. Ces thèmes prennent ainsi un double sens, sens propre, sens figuré : moyen dont Schubert et Schumann offrent de beaux exemples dans leurs mélodies ; Wagner s'en servira également par la suite.

Œuvre de transition qui termine la période des essais, le *Vaisseau Fantôme* est une sorte de préface aux grandes œuvres qui vont se succéder.

V

LE CYCLE LÉGENDAIRE

I. — TANNHÄUSER

(*Le Venusberg et la Guerre des Chanteurs.*)

Avec *Tannhäuser* s'ouvre le cycle légendaire, c'est-à-dire une série d'œuvres plus ou moins reliées entre elles, que le génie de Wagner marqua de sa puissante empreinte et dont la composition ne fut interrompue que pour les *Maîtres Chanteurs*. C'est, sans contredit, le plus vaste monument que l'art a consacré aux traditions mythiques ou héroïques du moyen âge, la plus large illustration qui en a été faite et dont les arts plastiques n'offrent aucune équivalence comme ensemble et dans de telles proportions. Dramatiquement aussi l'entreprise était nouvelle et aucun littérateur, aucun musicien ne l'avait réalisée ; Weber, qui s'y essaya, eût peut-être réussi si des circonstances favorables s'étaient présentées. En effet, après le conte populaire du *Freischütz*, Weber

décrit en musique deux poèmes médiévaux, *Obéron* (tiré de Huon de Bordeaux) et *Euryanthe* (tiré du Roman à la violette), mais les livrets étaient compliqués, médiocres, dépourvus de lyrisme, sans portée générale. Sans doute la reconstitution wagnérienne des époques médiévales n'a pas l'exactitude historique que recherche l'érudit, elle est avant tout artistique, personnelle, laissant la voie libre à des théories ou à des commentaires qui ne dérivent pas toujours des légendes, mais elle en conserve les traits essentiels. Et cette reconstitution est faite principalement par la musique : ce caractère plastique est mis admirablement en valeur par une succession d'images sonores qui maintiennent l'unité de l'œuvre et en offrent ainsi une sorte de *vision prolongée*.

Historiquement, autant qu'il est possible de situer les vieilles légendes, le cycle wagnérien se classerait ainsi : l'Anneau du Nibelung, l'œuvre colossale en quatre parties ; Tristan et Ysolde ; Parsifal, Lohengrin, Tannhäuser. Quant à la composition, décidée ou projetée dès le séjour de Dresde, le travail en fut réparti diversement ; il était rare que le maître ne s'occupât pas musicalement ou poétiquement de plusieurs sujets à la fois. Entre les dates extrêmes il y a un intervalle de quarante ans, au cours desquels ses idées — certaines tout au moins — et plus encore son style se modifièrent : on peut le constater en

comparant les œuvres d'avant 1850 à celles qui suivirent. L'œuvre composée tout d'abord qui serait classée la dernière dans l'ordre historique, *Tannhäuser*, présente avec ses Minnesinger le tableau de l'Allemagne lyrique et chevaleresque au XIIIe siècle.

La pièce est tirée de la légende du chevalier Tannhäuser et de ses amours avec dame Vénus, à qui un reste de superstitions païennes avait donné pour séjour une montagne enchantée, le Venusberg, nommé aussi le Horselberg. Ceux qui s'y aventuraient restaient prisonniers de la belle déesse. Après y avoir séjourné plusieurs années, Tannhäuser lassé, désireux de revoir le ciel et le monde des vivants, parvient à se délivrer en invoquant le nom sacré de Marie : le charme cesse alors et l'illusion tombe. A Rome, où il se rend pour faire pénitence, le pape lui refuse l'absolution, tant, dit-il, que le bâton qu'il tient à la main ne se couvrira pas de feuilles. Désespéré, le chevalier retourne au Venusberg ; cependant la miséricorde divine, que ce conte oppose avec une intention malicieuse et satirique à l'intransigeance du pape, produit le miracle, annonçant le pardon du pécheur[1].

1. Une version populaire va plus loin : le pape Urbain qui a fait vainement chercher Tannhäuser après le miracle, est damné à tout jamais. Rappelons que le thème du bâton qui reverdit figure dans de nombreuses légendes, avec les attributions les plus diverses.

A cette histoire, un peu fruste, que Wagner put lire dans les traditions allemandes des frères Grimm, dans un poème médiocrement rimé de Tieck, enfin dans le *Salon* de Heine, déjà utilisé par lui, le maître associe très heureusement une autre légende, la Guerre des Chanteurs à la Wartbourg[1]. En mettant en scène les Minnesinger et leurs tournois poétiques[2], Wagner agrandit singulièrement le sujet, *il créa* en outre un drame en opposant à l'amour païen, sensuel, de la déesse l'amour pur d'une chaste jeune fille, Elisabeth[3], la nièce du landgrave, qui aime Tannhäuser et pleure son absence.

La pièce offre de belles situations : c'est un des meilleurs livrets de Wagner.

Ayant quitté le Venusberg qui forme le premier tableau, Tannhäuser rencontre le landgrave et les chanteurs[4], ses anciens amis, en train de chasser. Après quelque hésitation, ayant répondu évasive-

1. Sujet traité par Hoffmann dans une nouvelle.

2. Le Tannhäuser historique eut quelque réputation comme minnesinger.

3. Certains commentateurs, sinon Wagner lui-même, y voient la touchante et belle figure de sainte Élisabeth de Hongrie, rapprochement que les dates permettent, mais bien bizarre et inutile au drame.

4. Wagner a trouvé là l'occasion de réunir les minnesinger les plus réputés de l'époque : Wolfram von Eschenbach, l'adaptateur de Perceval le Gallois, Walther von Vogelweide, qui sera évoqué par le Walther des *Maîtres Chanteurs*, Biterolf, Heinrich von Schreiber. Tannhäuser est mis à la place de Heinrich von Ofterdingen, à qui est attribué le Nibelunglied.

ment sur les causes de son absence, il se laisse emmener par eux à la Wartbourg où son retour — lui disent-ils — sera fêté par tout le monde et surtout... par Elisabeth.

Elisabeth et le chevalier se retrouvent au château, échangent quelques paroles de bienvenue et d'amour courtois ; mais au concours qui s'ouvre et auquel Tannhäuser prend part après Wolfram, le chevalier-poète célèbre en termes peu voilés l'amour païen, source de toute joie et de toute beauté. Raillé par les uns, menacé par les autres, interrompu par Biterolf, puis par Wolfram qui riposte au nom du chaste amour, poussé à bout, il s'exprime plus clairement encore, entonne l'hymne de Vénus, et prononce la phrase fatale : Allez au Venusberg. Il s'est trahi. Grand émoi, grand tumulte où sans l'intervention courageuse d'Elisabeth il courait risque d'être tué... Des chants de pèlerins retentissent, il ira avec eux à Rome pour s'amender.

Le dernier acte est poétique et émouvant. Un premier groupe de pèlerins revient de Rome. Agenouillée dans une fervente prière, Elisabeth cherche en vain parmi eux Tannhäuser ; elle s'éloigne après avoir offert à la Vierge sa vie en échange du salut du pécheur. Tannhäuser survient alors ; à Wolfram, qui est en scène depuis le commencement de l'acte il raconte son voyage... Puisque tout pardon lui a été refusé, c'est au Ve-

nusberg qu'il retourne, et il est tout près d'aller retrouver la déesse qui l'appelle, lorsque Wolfram, qui avait fait à son ami le sacrifice de son amour pour Elisabeth, parvient à le retenir. Dans la nuit sombre un convoi funèbre passe, éclairé par des torches : Elisabeth est morte. Cependant un second groupe de pèlerins arrive, qui portent la crosse fleurie, Tannhäuser meurt... il est sauvé. Toute cette fin est très belle et d'un grand effet, encore que la mort d'Elisabeth soit très précipitée et préparée insuffisamment. Mais Elisabeth donnant sa vie comme Senta dans le *Vaisseau Fantôme*, cela est conforme à la théorie du renoncement par amour, de la rédemption d'amour si chère à Wagner, et dans cette théorie c'est à la femme qu'il appartient de se sacrifier. C'est là « son métier », dit ironiquement M. Runciman [1].

D'autre part la mort d'Elisabeth et celle de Tannhäuser s'imposaient comme le seul dénouement possible du drame.

Achevée en 1845, l'œuvre subit tout d'abord quelques modifications pendant les représentations de Dresde, bénéficia de retouches heureuses qui la rendirent plus claire et plus saisissante, mais elle fut l'objet de remaniements beaucoup plus importants pour son exécution à Paris en 1861. Le prologue du Venusberg fut — comme

1. Richard Wagner, *op. cit.*

nous l'avons dit — à peu près entièrement refait, comportant plus de mise en scène, un décor à transformations, une partie de ballet demandée par l'Opéra et à laquelle Wagner avait déjà songé. La scène entre Vénus et le chevalier fut considérablement développée. A cette époque, Wagner avait déjà écrit *Tristan* et composé une notable partie de la *Tétralogie :* il était en pleine possession de sa manière, de son style. Des harmonies plus riches, des modulations plus hardies, une plus grande nervosité d'écriture, certaines formes mélodiques inspirées de *Tristan* ou de *l'Anneau*, tels furent les éléments nouveaux qui caractérisent le prologue et divers autres passages, dans cette restauration de l'œuvre faite quinze ans après son apparition.

En certaines scènes la partition n'est pas inférieure aux compositions qui suivirent ; elle a moins d'unité et offre, dans la disposition des morceaux, de nombreuses survivances des formes conventionnelles de l'opéra. Elle est surtout remarquable par l'évocation du milieu où évolue le drame, pour lequel quelques réserves s'imposent au point de vue musical.

Dans une pièce où l'on disserte sur les diverses sortes d'amour, le musicien n'a mis aucun thème véritablement amoureux. Au Venusberg, durant le dialogue très prolongé de Vénus et du chevalier, la phrase est tourmentée, fiévreuse, d'une

sensualité morbide, d'un chromatisme qui rappelle souvent *Tristan*. Elle implore, elle récrimine, elle ne charme pas. L'hymne que chante *par ordre* le chevalier appartient à la partition primitive : morceau médiocre, à la Weber, une sorte de marche, qui vaut surtout par son dynamisme et qui par là peut se relier aux rythmes de l'ensemble de la scène. Wagner, pour représenter l'autre amour, l'amour chaste, oppose des thèmes gracieux, et qui ne sont que gracieux. Le duo d'Elisabeth et du chevalier est un duo aimable, d'opéra-comique, traversé par quelques récitatifs mélancoliques, et offrant dans sa strette une réminiscence très marquée du duetto de *Fidelio* de Beethoven. Le rôle de Wolfram est beaucoup mieux tracé mélodiquement, il renferme des phrases exquises, comme celle du 1er acte « Reviens, reviens », ou comme la romance de l'Etoile, mais il ne prend part à l'action qu'indirectement. En revanche — et c'est là ce qui fait le mérite de l'œuvre — ce qui entoure le drame, ce qui représente le milieu, l'époque, la partie pittoresque, poétique et religieuse, est magistralement et définitivement rendu. La scène des chanteurs à la Wartbourg, la marche, les entrées des Minnesinger, les chœurs et le développement orchestral, tout cela appartient sans doute à l'ancien opéra, mais tout cela est fort beau et les maîtres du genre, jadis opposés à Wagner, n'ont rien écrit de mieux. Il en est de même —

et à un plus haut degré encore — de la partie religieuse, contrepartie de la partie mythologique et païenne, qui apporte à l'œuvre l'équilibre nécessaire. Musicalement le débat n'est plus entre l'amour sensuel et l'amour chaste, prétexte à des discours et à une froide rhétorique ; celle qui lutte victorieusement contre Vénus, c'est Marie, la Mère du Sauveur, et c'est la croix de son divin Fils, une pauvre croix de pierre qui barre le chemin du Venusberg. De cet élément religieux sont issues, plus libres dans leur allure et dégagées des formules convenues, les plus belles pages de la partition, comme les cantiques des pèlerins, le premier surtout ; le drame même y puise musicalement ses plus nobles inspirations. Nous pourrions faire peut-être quelques réserves, malgré sa célébrité, pour la prière d'Elisabeth, où le chant, d'une lenteur excessive, semble déjà glacé par la mort[1]. Le récit du pèlerinage exposé tout d'abord dans le Prélude du 3e acte, est au contraire dramatiquement un chef-d'œuvre, une vision merveilleuse par ses côtés descriptifs et une paraphrase admirable par le caractère poignant des rythmes et de la mélodie.

1. Très lent aussi est l'*arioso* d'Elisabeth au final du second acte. Ici c'est un rappel de la tradition du grand opéra, le moment solennel de la *trève du chant*. Le morceau qui suit offre un rythme contracté très saisissant, traduisant le remords exaspéré du chevalier de Vénus chez qui tout se résout par des crises violentes, subites, mais passagères.

Comme *Parsifal*, *Tannhäuser*, la première des grandes œuvres de Wagner, est une haute affirmation des tendances religieuses et mystiques qui, chez cette nature si complexe, ne cessèrent de prédominer et furent parmi les plus grandes inspiratrices de son génie.

II. — LOHENGRIN

(*Le chevalier au Cygne.*)

Lohengrin est, plutôt qu'une légende, une sorte de conte moral qui met en jeu la curiosité féminine et dont le sujet conviendrait à une comédie tout aussi bien qu'à un drame. L'élément essentiel du conte est « la fameuse question » interdite à l'épouse qui est punie de son manque de foi, parce qu'elle n'a pu comme Psyché résister à la tentation. Ce thème, dont une forme primitive, très ancienne, servit à Wagner pour les *Fées*, a une origine orientale ; il fut traité très souvent au moyen âge, principalement dans les Flandres et la région du Rhin. Les conteurs l'agrémentèrent, le varièrent à leur guise, en lui donnant un costume approprié à l'époque et au pays. Généralement on le présentait ainsi :

Armé de pied en cap, avec son cor de chasse et son épée d'or, un héros inconnu apparaît soudain sur le large fleuve, dans une nacelle traînée par un cygne ; c'est un personnage de haute lignée, quelque preux de la Table Ronde, un de ces che-

valiers qui, comme ceux du Graal au Montsalvat[1], ont pour mission d'aller secourir l'innocence et la vertu offensée ou persécutée. Brave, intrépide, le chevalier défait en combat singulier l'adversaire, devient l'époux de celle qu'il a sauvée et qui ne doit jamais lui demander ni son nom, ni ses origines. Or quelque jour la curiosité l'emporte, la question est posée et le chevalier s'éloigne pour toujours... Il y a dans les traditions germaniques et flamandes beaucoup d'historiettes de ce genre ; telle est, relatée dans un poème populaire, l'aventure de Lohengrin, fils d'un roi du Graal, devenu le champion d'Elsa, héritière du duché de Brabant, que convoite un vassal intrigant — prétendant éconduit naguère — Frédéric de Telramund. Lohengrin vainqueur épouse Elsa. Dans le poème la question fatale ne survient qu'après de longues années et à la suite d'un incident ; dans la pièce de Wagner, l'action est resserrée, et, tout en conservant les données générales, très dramatisée. Elsa est accusée devant la foule, devant le Roi, d'avoir fait disparaître son jeune frère ; or cette disparition a été l'œuvre de celle qui est devenue, à défaut d'Elsa, la femme de Frédéric, une certaine Ortrude, nature perverse, une païenne, une

1. Au château de Montsalvat les chevaliers sont avertis par les tintements d'une cloche sonnant l'appel de détresse ; des cygnes les conduisent aussitôt au lieu où leur présence est réclamée. On sait que les cygnes jouent un grand rôle dans les légendes et les mythes du pays rhénan.

sorcière, qui réussira à jeter le soupçon dans le cœur d'Elsa et se dressera devant elle en ennemie, au moment des noces [1]. De son côté Frédéric, à qui Lohengrin a fait généreusement grâce de la vie, le traite d'imposteur, le somme de dire qui il est, — Lohengrin refuse de répondre à moins qu'Elsa l'interroge elle-même... Au dernier acte nouvelle tentative de Frédéric qui, voulant précipiter sa vengeance, tente d'assassiner son rival, ou plutôt — s'il faut en croire un passage du livret — de lui enlever un morceau de chair, ce qui romprait le charme et mettrait le chevalier en son pouvoir. Frédéric est tué. Tout cet appareil mélodramatique donne au sujet une autre allure que dans le conte. Aussi quand Elsa, demeurée seule avec son époux, se décide à poser la question, et insiste, quand Lohengrin, avant de quitter le Brabant, explique qu'il perd un an de bonheur [2], quand il révèle son nom, ses origines au peuple assemblé, il semble que l'intérêt a déjà été épuisé par les scènes dramatiques qui précèdent, que ce second dénouement venant après la mort du traître, est d'un effet médiocre. Ce fut l'avis, à l'apparition de l'œuvre, de plusieurs des amis de Wagner;

1. Rapprocher cette scène de la querelle des deux reines devant la cathédrale de Würzbourg, dans le Nibelungenlied. Wagner s'en est assurément inspiré ici.

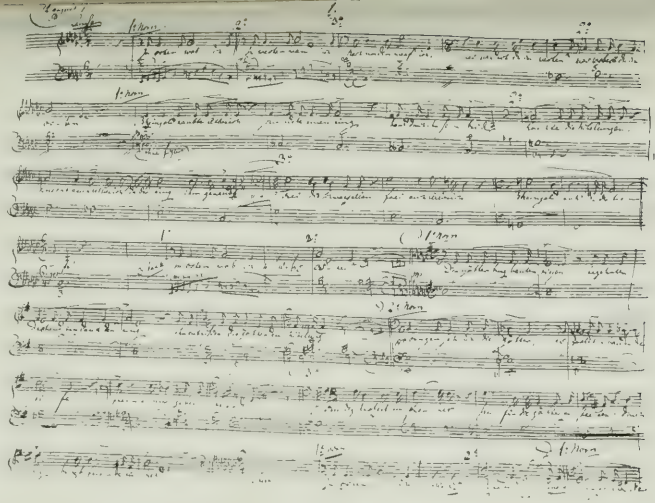
2. Les chevaliers de Graal, d'après les statuts de leur ordre, ne pouvaient rester plus d'une année absents ; leur mariage avait donc une durée fort limitée.

on discuta, on ergota, on chercha et on ne trouva rien; Liszt approuva le dénouement sur lequel, en effet, repose la légende même. Au demeurant, à part quelques scènes bien conduites, le livret de *Lohengrin* ne vaut pas celui de *Tannhauser*[1]. Cependant, malgré ses défauts, ses longueurs[2], aucune œuvre de Wagner n'a plus contribué à sa réputation, aucune ne fut mieux accueillie par le public. Aujourd'hui encore son succès n'est pas moins grand. C'est qu'il y a la musique qui est admirable, qui est à elle seule toute la pièce.

« Le caractère spécial de la musique dans *Lohengrin*, dit Alfred Ernst, est le charme. Cette œuvre, en sa majeure partie, cause à l'auditeur un véritable enchantement »... et Ernst signale l'infinie douceur du dialogue musical. Ce qu'il faut remarquer également, c'est l'absence de toute grandiloquence qui place *Lohengrin* dans un genre intermédiaire entre l'opéra-comique — un opéra-comique ennobli — et l'opéra dont il a l'ordonnance générale et les ressources vocales poly-

1. Médiocre aussi et presque puéril est le jeu de scène final où le cygne disparaît pour faire place au frère d'Elsa qu'on croyait mort.

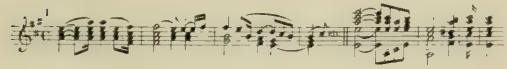
2. Les premières représentations de *Lohengrin* organisées par Liszt à Weimar en 1850 n'eurent qu'un succès relatif. Wagner avait envoyé à Liszt des instructions très détaillées, et recommandait expressément de ne faire aucune coupure. Or le public et les critiques trouvèrent des longueurs dans l'ensemble et surtout dans certaines scènes. Wagner, informé, les mit sur le compte des chanteurs qui traînaient trop dans les récitatifs, Liszt incrimina le public inintelligent et peu artiste. Ni l'un ni l'autre ne cherchèrent la cause là où ils devaient la trouver. (*Corresp. de L. et de W.*).



Autographe de Wagner : esquisse première de la Chevauchée
dont le thème était réparti dans les voix
(Collection Judith Gautier.)

phoniques. Comme dans le *Vaisseau Fantôme*, l'influence de Weber y est très visible, et aussi celle de l'école française. La plupart des morceaux sont devenus populaires : le songe et l'invocation d'Elsa au héros inconnu, la scène entre elle et Ortrude, la marche nuptiale, l'éblouissant prélude du 3e acte, le duo final et les récits du chevalier du cygne... Mais ce qu'il faut noter encore, c'est l'homogénéité, plus accentuée ici, de la partition que semble dominer un motif unique, celui du Graal.

De même que, dans une belle vallée des Alpes, on voit se dresser au loin, rattachée à la terre, mais appartenant déjà au ciel, une cime majestueuse, aux neiges éternelles, aux glaces étincelantes, de même le superbe thème du Graal forme le fond d'un magnifique paysage musical. Ses sonorités aiguës, intangibles, supraterrestres évoquent l'Alpe inaccessible, idéale. On « voit » le thème dès le prélude, on continue de le voir en cheminant dans l'œuvre. A ce thème s'associe souvent celui de Lohengrin vainqueur.



Tous deux constituent de véritables leit-motiv organiques, offrant une application beaucoup plus décisive que dans les œuvres précédentes, de

l'emploi des thèmes comme *éléments de construction* de la phrase musicale.

Au-dessous d'eux s'épandent de nombreuses mélodies. Motifs d'amour dont les tendres accents ne se retrouveront guère plus tard dans les autres œuvres, motifs de guerre ou de fête, toute une partie décorative, traduisant sans emphase le caractère chevaleresque de l'époque. L'œuvre nous apporte plus encore, une impression délicieuse de jeunesse, d'une jeunesse — *Siegfried* nous donnera cette sensation également — retrouvée pour ainsi dire, épanouie au seuil de la maturité du maître. D'elle se dégage un parfum dont la fraîcheur nous captive, et pourtant la partition fut écrite aux heures les plus mélancoliques, les plus sombres qu'ait vécues Wagner ; pour les commentateurs *Lohengrin* est l'œuvre la plus triste que le maître ait composée... Mais Mozart n'était-il pas en proie aux pires ennuis, presque à la misère, lorsqu'il écrivit la *Flûte enchantée ?*

III. — L'ANNEAU DU NIBELUNG

(*La détresse des Dieux.*)

L'*Anneau du Nibelung*, d'après Wagner lui-même, fut « le poème de sa vie, l'expression de tout ce qu'il est et de tout ce qu'il sent ». Pendant trente années environ, il travailla à l'œuvre maîtresse. *L'Anneau* devait non seulement lui suggérer l'idée du théâtre modèle de Bayreuth, mais lui fournir, par les recherches qu'il entreprit dans les vieilles légendes, le sujet des autres œuvres qui vinrent se rattacher plus ou moins directement au grand ouvrage [1].

1. C'est-à-dire, *Tristan*, *Parsifal* et deux drames restés à l'état d'ébauche. Pour Wagner *Tristan* réalise la théorie de l'amour esquissé dans l'Anneau ; dans *Parsifal*, le trésor des Nibelungen devient un trésor de vie spirituelle, le saint Graal. Wagner, à un moment donné, songea à exprimer les phases de cette transformation par un projet de drame sur Frédéric Barberousse, et développa cette idée dans une brochure (1848), où par assimilation des Nibelungen avec les Wibelungen (Gibelins), la légende se prolonge curieusement et poétiquement dans l'histoire. Le drame montrait le grand empereur, héritier de la dernière dynastie ethnique primitive, se rendant en Orient après avoir vaincu l'Europe, allant à la conquête d'une relique miraculeuse, le Graal, conservé par un prêtre-roi, expression idéale du trésor. Wagner renonça à ce projet en raison de son caractère historique, en contradiction avec ses théories. L'autre projet — également abandonné — était *Wieland le Forgeron*, tiré

Si la mise au point définitive fut longue et difficultueuse, la composition de l'œuvre — dans ses grandes lignes — fut, en une certaine mesure, rapidement menée. En 1848, en même temps que le poème de la Mort de Siegfried, forme première de l'œuvre, Wagner traçait l'esquisse d'un drame beaucoup plus étendu, susceptible d'être divisé en plusieurs parties ou journées, et à quelques détails près, ce plan est celui de la *Tétralogie* qui remplacera le drame unique, bientôt abandonné. Il suffit de parcourir les textes, les documents de provenances très diverses que consulta Wagner pour saisir l'importance du travail accompli, les difficultés rencontrées quand il fallut dégager d'un ensemble confus, disparate, la matière de quatre drames reliés entre eux, y maintenir une certaine unité, encore que la dernière « journée » indique une époque et une civilisation postérieures à ce qui précède.

Les aventures merveilleuses du jeune Siegfried, tueur du dragon, du héros qui ne connut jamais

d'une légende scandinave, où nombre de personnages du Nibelung figurent, les Walkyries, Regin (Mime), Siegfried, etc.. Si l'amour fit du forgeron Quentin Metzys un peintre, il fait de Wieland le forgeron un... aviateur. Après mille aventures, le pauvre Wieland, devenu infirme, les jambes mutilées par ses ennemis, transforme les épées qu'il vient de forger en ailes et, mettant le feu à son atelier, va rejoindre dans les airs la Walkyrie — la fille ailée, la femme cygne — dont il est épris. Ce sujet, le plus fantastique que Wagner ait jamais conçu, eût pu fournir une très belle musique, les fragments que Wagner en composa furent utilisés dans l'*Anneau* (Siegfried forgeant l'épée).

la peur, furent pendant tout le moyen âge un thème favori en Allemagne et dans les pays du Nord. En Allemagne, les récits — plus ou moins improvisés des jongleurs et transmis tout d'abord oralement, — furent recueillis au XIIIe siècle et formèrent le Nibelungnot ou Nibelunglied. Plusieurs siècles auparavant, le même sujet figurait déjà dans les lieder scandinaves, les chansons norroises, était populaire dans tout le Nord de l'Europe jusque dans les îles Féroé et en Islande. D'après une certaine théorie, ces chants qui constituent les Eddas[1] auraient été importés de Germanie, et c'est de cette façon que les peuples du Nord auraient connu — vers le VIIIe siècle — les aventures du héros qui, dans le Nibelung allemand, se passent sur les bords du Rhin, chez les Francs et les Burgondes, au temps d'Attila. Il est beaucoup plus vraisemblable d'admettre, il est même évident, que Siegfried est un mythe fort ancien, ayant peut-être des origines orientales, et que la légende franco-germanique n'en est que l'application « modernisée » et située à une autre époque. Ce caractère mythique, d'ailleurs, est très apparent dans les Eddas et les Sagas des pays scandinaves où le paganisme avec ses traditions et son organisation sociale persista longtemps, alors que la

1. Edda de Soemund, Edda de Snorr ; un grand nombre de Sagas, parmi lesquelles la Völsunga-Saga dont Wagner s'est inspiré plus particulièrement.

version allemande du XIIIe siècle subit l'influence des idées chrétiennes, de la chevalerie qui va transformer la littérature, et donner lieu à la poésie courtoise[1].

Les thèmes poétiques de l'Anneau.

Quelles que soient les origines et quelque nombreux que soient les récits, versifiés ou en prose, relatant les hauts faits de l' « Achille du Nord », l'affabulation repose sur un certain nombre de motifs ou de thèmes poétiques, qui sont les ressorts principaux de l'invention et auxquels correspondront, dans la partition de Wagner, des thèmes musicaux.

Telle est la fiction du Trésor, base première de la légende, trésor amassé par les Nains ou Nibelungen, qui appartiennent à une race inférieure, habitant les grottes, les cavernes, fouillant le sable des rivières[2], creusant le sol pour en extraire l'or, les pierreries, les métaux précieux — au demeurant habiles forgerons et fort experts dans les

1. La querelle des deux reines rivales Kriemhild (Gudreen) et Brünnhilde, qui aboutit à la mort du héros, a lieu devant la cathédrale de Worms, au moment où elles se *rendent à la messe*. Dans la dernière partie des Nibelungen, Attila, sous le nom d'Etzel, époux de Kriemhild, est resté païen, mais il a à sa cour un grand nombre de chevaliers chrétiens. Si pour l'Eglise, c'est un conquérant barbare, le *fouet de Dieu*, pour les jongleurs et l'histoire légendaire, Attila est un prince magnanime, généreux, bienfaisant, vivant au milieu du luxe le plus somptueux.

2. *Or du Rhin* (1re scène).

pratiques de la magie, dans l'art de se transformer à volonté[1]. Mais ce trésor qui est inépuisable, qui s'augmente sans cesse et qui a pour expression typique un simple anneau d'or pur, porte malheur à ceux qui s'en emparent. Sur cet anneau un sort a été jeté — et l'Anneau a été maudit[2].

Voici maintenant la contre-partie du thème précédent : le thème de la Force matérielle. Ce thème appartient aux dieux qui détiennent par ce moyen la suprême puissance, la gloire, et par suite au héros qu'ils font naître parmi les humains, qui est leur représentant sur la terre, le délégué du plus puissant des dieux, d'Odin lui-même. Doué d'une vigueur extraordinaire, inaccessible à la peur, le héros a le privilège d'une invulnérabilité à peu près complète ; il la doit à sa bravoure, à ses exploits, elle lui est acquise par le sang, par la chair d'un monstre ou par quelque attouchement magique[3]. Protégé par les dieux, issu de ces dieux mêmes, le héros porte des armes merveilleuses, il a l'épée dont la trempe est d'une nature particulière, inconnue aux hommes, et que, seule, la

1. *Or du Rhin* (3e scène).

2. « Celui-là seul qui renonce à l'amour peut forger l'anneau » (*Or du Rhin*, 1re scène). Le nain Alberich maudit l'anneau à son tour (*Or du Rhin*. Scène suivante).

3. Cette intervention du surnaturel est à peu près constante : le enchantements, les sortilèges, les opérations magiques constituent, aux époques primitives, avec l'art de prédire, la plus grande partie du patrimoine de la science. Le savant se confond avec le sorcier, la vérité et la fable sont ainsi intimement mêlées.

lance d'Odin peut briser [1]. Il a encore le heaume ou casque magique [2] qui le rend invisible, et lui permet de franchir d'un seul bond n'importe quelles distances. Mais s'il n'a rien à craindre de ses ennemis dont il est toujours victorieux, il sera victime de machinations perfides et succombera sous les coups d'un traître qui le surprendra et le frappera lâchement [3].

A côté des thèmes précédents, relatifs aux dieux et aux héros, d'autres thèmes apparaissent qui représentent les géants, toujours en lutte avec les Dieux, race révoltée et indomptable, d'autres encore qui évoquent des êtres surnaturels, sortes de divinités secondaires dont une fiction poétique et religieuse peuple les airs, les eaux, les monts et les plaines, les Walkyries, filles de la Terre et d'Odin, qui transportent au Walhalla sur la croupe de leurs chevaux les guerriers tués pendant la bataille, les Ondines ou les Nixes, habitantes des lacs et des rivières, gardiennes de l'Or caché au fond du Rhin [4], les Nornes [5] qui « tissent les destinées » des hommes, les Alfes de l'air, et ceux de

1. *Walkyrie*, fin du 2e acte. Au 2e acte de *Siegfried*, la lance divine est brisée à son tour par l'épée, signe de la chute prochaine des dieux.

2. Siegfried a le Tarnhelm, et Nothung, l'épée, reforgée avec les fragments recueillis par Mime, jadis arrachée par Siegmound du frêne où Odin (Wotan) l'avait plantée (*Walkyrie*, 1er acte).

3. *Crépuscule des dieux* (3e acte).

4. *Or du Rhin* (1er tableau).

5. *Crépuscule des dieux* (1re scène).

la Terre d'où provient la tribu ouvrière des Nains. L'imagination des poètes va plus loin et trouve d'autres motifs. Si le feu, si le tonnerre sont divinisés[1], les plantes et les animaux révèlent, en une certaine mesure, la connaissance mystérieuse des choses. Un grand frêne, dont une branche forma la lance d'Odin, est l'image du monde[2], l'eau de certaines fontaines donne la sagesse[3], qui est l'attribut de la Terre, d'Erda la sombre déesse[4]. A qui sait comprendre leur langage, les oiseaux[5] annoncent, avertissent ou prédisent ; les deux corbeaux d'Odin[6] renseignent chaque jour le dieu sur le passé, le présent et l'avenir. Les serpents tirent leur science de la Terre sur laquelle ils rampent. Enfin sous l'influence de la métempsycose, les animaux ne sont souvent qu'une forme empruntée pour se dérober à l'ennemi, pour l'effrayer, comme le géant Fafner qui se déguise en dragon, afin de garder plus sûrement le trésor[7].

Dans cette conception panthéiste de l'univers,

1. Loge et Donner (*Tétralogie*).

2. *Walkyrie et début du Crépuscule.*

3. Odin (Wotan) sacrifie un œil-symbole de l'instinct — pour boire à la fontaine de la Sagesse — dans la *Tétralogie*, pour obtenir la déesse Fricka, qui en est la personnification.

4. Erda joue un grand rôle dans l'*Anneau*, comme prophétesse comme *sachante*.

5. *Siegfried*, 2e acte.

6. *Crépuscule des dieux*, 3e acte.

7. *Siegfried*, 2e acte.

sous le règne des Ases qui furent vraisemblablement des prêtres-rois, des chefs de tribus promus au rang de dieux, une bien petite place est laissée à l'élément humain. La pensée de l'homme a peine à se mouvoir à travers ce réseau de forces merveilleuses qui oppriment sa liberté, et que les sorciers au moyen âge recueilleront en partie. La loi consiste dans les *runes*, promulguées par Odin, sortes d'incantations, de formules magiques servant en cas de péril, figurées par des lettres que l'on grave sur les armes, sur les coupes, sur des bâtons ou des objets quelconques. Mais leur connaissance est réservée aux initiés, aux Voyants, à ceux qui ont commerce avec les dieux[1], ou quelque accointance avec la magie, et c'est à celle-ci que l'on recourt pour composer les philtres, philtres d'amour ou d'oubli, baumes précieux favorables aux mauvaises blessures. La chasse et la guerre sont les thèmes caractéristiques de l'existence menée par les hommes. Les vieilles légendes sont remplies du cliquetis des armes, du bruit de batailles sanglantes que se livrent les clans ennemis. De même quand le hasard met en présence de l'homme un homme inconnu, à moins que celui-ci ne réclame son hospitalité, ou qu'il y ait échange de sang[2] et serment d'amitié, tous deux se provoquent au

1. Siegfried a appris les runes de Brunnhilde (*Crépuscule des dieux*, prologue).

2. *Crépuscule des dieux*, Gunther et Siegfried

combat et cherchent à se tuer [1]. Dans les défis qu'ils se lancent [2], dans les jeux qu'ils organisent, le vaincu paie de sa vie la défaite. Les femmes ont en général un rôle beaucoup plus important, et surtout plus actif que dans les poèmes de l'antiquité classique ; à leur beauté s'associe une force toute virile. Dans certaines Sagas, Brünnhilde, reine d'Islande, lance des rochers à la tête des prétendants ou lutte avec eux. L'amour y est exprimé sous une forme sensuelle ; rivaux et rivales se poursuivent d'une haine implacable et assouvissent sans pitié leur vengeance.

Mais qu'il s'agisse des hommes ou des dieux, les mêmes mobiles dirigent les actions des uns et des autres : l'orgueil, la force brutale aidée de la ruse et du mensonge, la haine pourvoyeuse de la cruauté. Cet « idéal » qui fut sans doute celui de l'homme primitif, mais où on ne trouve pas, comme chez les anciens Grecs, quelque idée morale, quelque caractère eudémonique, resta celui d'une agglomération de tribus installées au centre de l'Europe, s'y perpétua, étranger à la civilisation des peuples voisins, Romains ou Celtes, et rebelle à l'esprit chrétien qui rénovait le monde [3].

1. *Walkyrie*, 1er acte, Hunding et Siegmound.

2. *Siegfried*, 1er acte, Wotan et Mime se posant des énigmes.

3. Par une sorte de loi atavique qui montre la persistance des caractères primitifs dans certaines conditions, cet idéal du Germain barbare est celui de la fameuse *Kultur* de l'Allemagne moderne, défi audacieux et cynique au Droit et à la Civilisation, théorie barbare à

L'histoire légendaire de ces tribus, de même que leur mythologie[1], n'offre à l'artiste d'intérêt, ne prête à l'œuvre d'art que par les côtés purement extérieurs, pittoresques, descriptifs : la psychologie y est rudimentaire : une affirmation brutale du Désir matériel, sensuel, l'idée de la Fatalité, acquise par le spectacle de la vie et de la mort, qui correspond au fatum antique, car les dieux germaniques ou scandinaves sont soumis eux-mêmes à l'aveugle Destin, qui les condamne à la mort comme les simples mortels.

Le Livret.

En une action unique, aussi homogène que possible, simplifiée quant aux personnages dont quelques-uns sont réunis en un seul, le livret wagnérien retrace les faits les plus saillants de la vaste épopée, empruntés de préférence aux anciennes

laquelle les « Intellectuels » s'efforcent hypocritement d'associer dans le passé les grands philosophes et les grands penseurs d'une Allemagne périmée.

1. Empruntée aux mythes scandinaves. Le culte des Ases et de leur chef, Odin, paraît avoir été juxtaposé à un culte plus ancien, celui d'un être tout-puissant, sorte d'entité vague, métaphysique. Odin, Vodinn, Wotan serait-il l'Odin historique divinisé, celui qui à la fin de l'Empire romain, venant de la Chersonèse, se dirigea vers les pays du Nord de l'Europe qu'il soumit successivement ? Les Eddas l'appellent tantôt le *Père des armées*, tantôt le *Voyageur*, dont elles décrivent l'aspect et le costume : un grand vieillard à longue barbe, n'ayant qu'un œil, coiffé d'un chapeau à larges bords, vêtu d'un ample manteau et tenant en main une lance. C'est d'ailleurs ainsi que Wagner le représente dans la *Walkyrie* et dans *Siegfried*.

Sagas, rarement au Nibelung allemand. De cette sélection est résultée une reconstitution non pas archéologique ni scientifique, mais purement artistique, par cela même plus saisissante et pleine de pittoresque. Romantique, féerique en grande partie, elle côtoie un drame dont la psychologie est trop souvent obscure, mais où il y a une puissance tragique incontestable. L'agrandissement du projet primitif comportant la représentation scénique des événements antérieurs à Siegfried, Wagner donne aux dieux un rôle prépondérant et place l'action à une époque reculée, en plein mythe.

Le prologue — l'*Or du Rhin* — expose les deux faits qui vont constituer le drame. Le Nain Alberich, surprenant les Filles du Rhin, s'empare de l'Or, dont elles sont les gardiennes et dont il apprend par elles le merveilleux pouvoir [1]. Les dieux ont fait marché avec deux géants, Fasolt et Fafner, pour la construction d'un *burg* qui les mettra à l'abri de toute attaque, et la belle déesse Freia est le prix de ce marché. Mais Freia partant, c'est la joie et la jeunesse qui s'en vont [2]. Sur

1. Pour forger le fameux Anneau d'or, Alberich *renoncera à l'amour*, condition indispensable, imaginée par Wagner qui entend par là le sacrifice de l'amour en tant que sentiment et non celui du désir purement sensuel.

2. Tiré de la Gylfaginning, où le dénouement est autre. Pour garder Freia, Thor, le dieu du tonnerre, brise la tête de l'architecte du burg avec son marteau. Wagner y fait allusion dans la scène correspondante de la pièce.

le conseil de Loge[1]. Wotan propose aux géants en échange l'Or des Nibelungen. Voleur, Alberich est volé à son tour : Wotan et Loge, descendant au royaume souterrain, font par ruse[2] prisonnier Alberich. Wotan livre alors aux géants le trésor que les Nains viennent d'apporter, et comme le trésor ne suffit pas pour cacher Freia, il est obligé d'ajouter le Casque magique et l'Anneau. Mais en s'en allant, Alberich a lancé une terrible malédiction sur l'Anneau ; et tandis que la déesse de la Terre, la sachante Erda, supplie en vain, car il est trop tard, Wotan de rendre l'Or aux Filles du Rhin, Fafner tue son frère Fasolt pour ne point partager le trésor avec lui. Les dieux satisfaits gravissent le pont majestueux, en forme d'arc-en-ciel[3], qui relie la terre au nouveau palais, et Loge, passant le dernier, se moque méchamment des dieux du burg et des pauvres filles auxquelles l'or a été ravi.

1. Loki, dans la mythologie scandinave, dieu du feu, du mal et de la ruse, sorte de demi-dieu, mauvais conseiller et railleur impitoyable. Ainsi paraît-il dans l'adaptation wagnérienne.

2. Le rapt de l'or est emprunté à une autre légende : celle de la loutre tuée par hasard par les dieux, dans une « promenade ». Le géant Hreidmar, à qui les dieux montrent la peau de la loutre, reconnaissant son fils, exige comme indemnité autant d'or qu'il en faudra pour la couvrir. Loki s'empare par surprise du nain Andvari (l'Alberich de la *Tétralogie*) possesseur du trésor qui avait pris la forme d'un brochet. Les dieux sont forcés comme dans la version wagnérienne de livrer l'anneau, ce fameux anneau qui permet de multiplier indéfiniment le trésor.

3. Bagrœst, dans l'Edda, appelé aussi le Pont des Ases, accessible aux dieux seuls.

Dans la *Walkyrie* l'homme apparaît. La lutte s'engage entre deux races ennemies. L'une d'elles a une origine divine, celle des Wälsung, issue de Wotan même qui sur la terre a pris le nom de Wälse [1]. Menacé par Alberich, impuissant contre les géants avec lesquels il a fait un pacte, inquiété par les paroles d'Erda prédisant sa chute prochaine, Wotan n'attend plus le salut que de cette race des Wälsung à laquelle appartiennent Siegmound et Sieglinde sa sœur. Le jour même où la pauvre Sieglinde épousa par violence le farouche Hunding, Wotan, en voyageur, pénétrant dans l'habitation, enfonça mystérieusement dans le tronc du grand frêne qui l'abritait, le glaive libérateur Nothung, et depuis, personne n'ayant réussi à l'en arracher, le « glaive adhère toujours à l'arbre et se tait ». Or, au début de la Walkyrie, Siegmound, après avoir livré bataille à ses ennemis, assailli par un orage, vient demander asile à Hunding, et, bien qu'il soit reconnu de celui-ci pour un de ces Wälsung détestés, il bénéficiera de la trêve de l'hospitalité jusqu'au lendemain. Mis au courant par Sieglinde, Siegmound arrache de l'arbre l'épée et s'enfuit avec la femme : la pitié et l'amour les ont conquis avant qu'ils aient su la parenté qui les unit. Alors comme dans les histoires

1. Wälse, Wälsung, loup, louveteau, en opposition avec chien et fils de chien (Hunding). — Ici encore le thème de la métempsycose ou plus exactement du *déguisement* opéré par la magie.

fabuleuses des anciens Grecs, les dieux vont intervenir. Fricka, l'épouse de Wotan, déesse de la Sagesse, gardienne, comme Junon, des lois sacrées du mariage, exige de Wotan qu'il punisse l'inceste et rétracte l'ordre donné à la Walkyrie, Brünnhilde, de porter secours aux coupables. Dans le combat engagé entre Siegmound et Hunding qui a pu rejoindre les fugitifs, Wotan brise l'épée d'un coup de lance ; Siegmound est tué. Brünnhilde a essayé vainement de le secourir et ne parvient qu'à sauver Sieglinde qui porte en son sein l'authentique héros de la pure race des Wälsung. Mais en tentant de sauver Siegmound, Brünnhilde a désobéi : le dieu punira la rebelle. Il l'enlève à jamais du Walhalla. Déchue de sa divinité, elle sera une simple mortelle, à la merci de l'homme, mais gardée par les cercles de feu dont Loge entoure le rocher où elle va dormir d'un long sommeil, protégée par son large bouclier d'acier et par son casque dont la visière est baissée. Seul, un héros inaccessible à la peur pourra franchir l'obstacle.

Cette dernière partie est fort belle, alors que le second acte est rempli, au début, de froides et longues discussions entre Fricka et Wotan, puis entre Wotan et Brünnhilde. Si le sort de Siegmound et de Sieglinde est véritablement émouvant, il n'en est pas de même de celui des dieux. Nous ne nous intéressons aucunement aux repro-

Décor du 2e acte de Siegfried : L'antre du dragon
(Théâtre de Bayreuth)

ches de Fricka sur les infidélités de son époux, aux lamentations interminables de Wotan, ce vrai faux dieu si débonnaire, si incapable d'exercer sa puissance suprême et désireux de s'en démettre..... Tout cela est factice, aussi ennuyeux à la lecture qu'à la scène, et Wagner n'a tiré aucun parti d'un conflit olympien, imité des épopées de la Grèce antique. Les scènes qui suivent sont meilleures : notamment la scène où Brünnhilde annonce à Siegmound qu'il va mourir. Il est vrai qu'ici nous rentrons dans la pièce même.

Dans la *Walkyrie* Wagner s'est inspiré de la version de la Völsunga-Saga, et c'est cette Saga qui a fourni également le canevas des deux dernières journées, où est relatée l'histoire de Siegfried, fils de Siegmound et de Sieglinde, l'enfant recueilli et élevé par un nain charitable, Mime, le frère d'Alberich.

Si la *Walkyrie* offre des situations dramatiques, *Siegfried*, qui est le titre donné à la journée suivante, est une pièce féerique fort bien construite, resplendissante de jeunesse, où se succèdent des épisodes pittoresques. Tel est l'épisode du début, où le jeune héros, à qui son prétendu père a caché avec soin le secret de sa naissance, apparaît en compagnie d'un ours ; celui où Wotan, déguisé en Voyageur, vient converser avec le nain, et après le jeu des énigmes posées tour à tour, prononce des paroles mystérieuses, menaçantes pour Mime

qui tremble, ayant reconnu Wotan ; l'épisode aussi où le jeune homme, ayant brisé sans peine les épées forgées par Mime, réussit à rassembler les tronçons du glaive que le nain avait soigneusement conservés. Et encore les scènes de la forêt : Siegfried amené par Mime devant le terrible dragon, déguisement qu'a pris Fafner pour garder plus sûrement le fameux trésor ; la mort du dragon ; Siegfried, éclaboussé du sang du monstre, comprenant dès lors le chant de l'oiseau qui n'a cessé de le suivre à travers la forêt, apprenant par lui que Mime médite de l'empoisonner pour s'emparer du trésor ; conduit enfin, après la punition du traître, vers le Roc enflammé où repose la Walkyrie. Après avoir écarté violemment de son chemin un inconnu, Wotan en voyageur qui voulait éprouver sa bravoure [1], le héros, inaccessible à la peur, traverse les cercles de feu et va éveiller la Walkyrie.

Nous voici parvenus à la partie de la légende qui était le sujet principal de l'œuvre primitive, consistant alors en un seul drame, la *Mort de Siegfried*. L'aventure du héros victime d'une rivalité de femmes se rattache dans les Eddas aux temps mythiques ; dans le Nibelunglied elle est transportée — comme nous l'avons dit — au v siècle, en pays chrétien, chez les Francs

1 Dans cette scène apparaît Erda la sachante qui renouvelle ses prédictions et annonce une fois de plus la chute prochaine des dieux.

ou les Burgondes établis sur les bords du Rhin, qui furent chassés, décimés par Attila. Wagner ne s'est pas ou ne s'est guère servi de cette version allemande, compliquée, dont certains incidents — la lutte de Brünnhilde contre Gunther devenu par surprise son époux, et l'intervention de Siegfried, invisible comme Gygès — étaient des éléments scéniquement inutilisables. La version qu'il a adoptée, infiniment plus simple, est à peu près celle des Eddas. Wagner ne précise pas l'époque pour maintenir l'unité avec les drames précédents, mais nous avons l'impression que les Gibichungen, le roi Gunther et ses vassaux ne sont plus des personnages mythiques, que le livret — et aussi en partie la musique — se rapproche du genre de l'opéra, de l'*opéra historique*.

Au début de cette dernière journée, laissant à Brünnhilde l'anneau en gage de son amour, Siegfried, impatient d'accomplir de nouveaux exploits, part, insoucieux du péril, de la destinée qui l'attend. Dans une scène précédente, les Nornes ont commenté les événements survenus, le sort dont sont menacés les dieux, mais l'avenir s'est dérobé, le fil qu'elles se lançaient de l'une à l'autre s'est rompu : devant ce sinistre présage elles se sont enfuies épouvantées.....

Sur le Rhin près du manoir des Gibichungen où habite le roi Gunther, un cor a retenti : c'est celui de Siegfried, le tueur du dragon dont on

vante partout la valeur prodigieuse, et que quelqu'un connaît mieux encore, Hagen, le demi-frère du roi, fils du Nibelung Alberich. Il sait, lui, qu'à la mort du dragon, Siegfried a été mis en possession du trésor, de l'Anneau et du Tarnhelm, il sait aussi que son père Alberich réclame vengeance contre le descendant des Wälsung. Siegfried paraît et demande « Guerre ou paix, haine ou amitié ? » Point de guerre : Siegfried sera l'hôte bienvenu. Après quelques paroles échangées, Gutrune, la sœur du roi lui offre une corne à boire qui contient le philtre préparé perfidement par Hagen, le philtre d'oubli. Et Siegfried oublie tout aussitôt Brünnhilde, s'éprend d'un amour subit pour Gutrune, la réclame pour femme, promettant à Gunther de lui conquérir l'épouse qu'il désire et qui est précisément Brünnhilde. Des serments réciproques sont prononcés, une amitié fraternelle est scellée entre eux par le sang. Tous deux partent vers le Roc enflammé. Cependant, en l'absence du bien-aimé, Brünnhilde a vu venir vers elle une de ses sœurs, une Walkyrie comme elle, qui l'a suppliée de rendre l'anneau aux eaux du fleuve, seules capables de le purifier de la malédiction dont il est frappé. Brünnhilde a refusé, car cet anneau est le gage de son amour. C'est alors qu'un inconnu survient, se donnant pour le roi Gunther et qui en réalité est le perfide Siegfried, coiffé du Tarnhelm, il lui arrache violemment l'anneau. Le drame éclate à

l'acte suivant lorsque Brünnhilde aperçoit au doigt de Siegfried l'anneau que le soi-disant Gunther lui avait pris. Elle est trahie, et la vue de Siegfried qui est son époux et de Gutrune mariés s'éloignant ensemble, exaspère son désir de vengeance. Elle punira le traître. Hagen qui s'est offert apprend par elle-même l'endroit où le héros est vulnérable et la mort de Siegfried est décidée.

Cette histoire vilaine, presque répugnante, mais que l'art ennoblit ou purifie en une certaine mesure, se rachète au dernier acte par une succession de scènes grandioses et émouvantes.

Après avoir erré dans la forêt à la poursuite d'un gibier insaisissable, Siegfried arrive aux bords du Rhin. Aux Ondines lui réclamant instamment l'Anneau, il oppose un refus moqueur et est rejoint bientôt par les chasseurs que son cor a ralliés. On fait halte, les cornes à boire passent de main en main. Siegfried boit et entreprend de conter à ses compagnons les aventures de sa jeunesse. Dans son récit il n'est pas question de Brünnhilde, mais grâce au breuvage que lui passe Hagen et qui détruit le charme du philtre, le héros se souvient et c'est à ce moment que le traître le frappe dans le dos. Cette scène est admirable. Ce qui suit ne l'est pas moins : les dernières paroles de Siegfried mourant, le long cortège, l'arrivée au manoir où les deux rivales, dressées l'une contre l'autre, s'apaisent en connaissant le sortilège qui a causé

la trahison du héros, le discours de Brünnhilde ; Hagen tuant Gunther pour s'emparer de l'Anneau qu'emprisonnent les doigts crispés du mort, mais que Brünnhilde prend sans peine, et qu'elle rend aux Filles du Rhin. Du bûcher, où a été placé le corps du héros, vers lequel la Walkyrie s'est élancée sur Grane, son fidèle coursier, voici que la flamme crépite, monte, monte toujours, et atteint le Walhalla : c'est la fin des dieux.

En écrivant ce long poème, Wagner s'efforça de reproduire, autant que cela était possible, la forme des récits scandinaves[1] où les dieux conversent familièrement, non sans trivialité, où les images poétiques alternent avec les détails de la vie grossière, avec des passages qui trahissent la férocité des races barbares : d'autre part il a modifié et interprété très librement la légende, il a ajouté des éléments dont les critiques et les commentateurs ont très copieusement disserté. Leurs ouvrages forment une véritable bibliothèque.

Volontairement Wagner a confondu deux événements tout à fait étrangers l'un à l'autre, la Mort de Siegfried et le *Ragnarok* (Crépuscule des dieux décrit dans les Sagas et dont il nomma le dernier drame de l'*Anneau*. Pourquoi les dieux périssent-ils, demanda Rœckel dans une de ses

1 Quelques Eddas sont rédigées à la façon de leçons de catéchisme, par demandes et par réponses, sorte d'entretiens qu'échangent les *Voyants* ou les *Voyantes*, racontant les événements

lettres ; Wagner se déroba à la question et répondit évasivement : le public comprendra de lui-même. De fait, le Ragnarok ne figurait pas au plan primitif, il fut introduit après coup, pour que le drame, commençant par le règne tout puissant des dieux, se terminât par leur chute. Dans le mythe scandinave, c'est la *fatalité*, l'inexorable *nécessité* qui cause la destruction de l'univers, tout ce qui a vie doit périr, seul le principe de vie subsiste[1] : de la mort renaîtra la vie, un autre monde avec d'autres dieux et d'autres races d'hommes. Pour Wagner le Ragnarok, représenté par l'incendie du Walhalla, n'est qu'une des conséquences des fautes commises par les dieux, et — chose tout à fait inédite, inattendue dans les mythologies antiques — ce sont les *hommes qui punissent les dieux.*

Le poète nous montre en effet au cours de la longue épopée, la puissance divine décroissant progressivement jusqu'à la catastrophe finale. Ainsi Siegfried a pu s'affranchir de la tutelle de Wotan : maître de lui et de l'épée qu'il a forgée à lui seul, il a pu insulter le dieu et briser sa lance.

1. Signalons ici, sans nous y arrêter, l'analogie qu'il y a entre ce mythe et la conception schopenhauerienne de la volonté créant sans cesse et détruisant au fur et à mesure. De là le caractère pessimiste qui fut attribué par Wagner lui-même et par les commentateurs à l'œuvre. Mais cette attribution eut lieu après coup. Quand il composa son poème, Wagner ne connaissait pas les théories de Schopenhauer, il était sous l'influence de Feuerbach.

Des lors sur l'ordre de Wotan le frêne du monde a été abattu, et les Voyantes, Erda ou les Nornes, ne démêlent plus distinctement l'avenir : leurs prédictions, de plus en plus à courte vue, sont obscurcies par les « actions des hommes », dont le règne va se substituer à celui des dieux. Mais ce monde nouveau, qu'appelle le geste libérateur de Brünnhilde jetant dans le Rhin l'Anneau fatal, quel sera-t-il ? Il correspondait à l'idéal de Wagner en 1850, socialiste, révolutionnaire, ennemi de toute règle et grand bâtisseur de rêves chimériques, il réalisait la formule empruntée par lui à Feuerbach, formule revue et corrigée par lui : l'avènement d'une humanité toute puissante, régie par la seule loi d'amour. Et ceux qui assistaient en 1852 à la lecture du poème entendaient à la dernière scène Brünnhilde exposer le programme de la société nouvelle : « La race des dieux a passé comme un souffle, le monde que j'abandonne désormais est sans maître... Ni l'or, ni la richesse, ni la grandeur des dieux, ni maison, ni domaine, ni pourpre du rang suprême, ni les *liens fallacieux des tristes conventions, ni la rigoureuse loi d'une morale hypocrite*... dans la douleur comme dans la joie... l'*amour*. »

Mais dans la mise au point définitive, Wagner, dont les idées s'étaient modifiées, supprima le passage pour la scène. Brünnhilde se contente de dire : « Voici le crépuscule des dieux, la fin des

dieux »... A peine fait-elle allusion à la race qui va survivre. On ne voit donc pas en quoi l'acte de la ci-devant déesse qui vient par vengeance de faire tuer traîtreusement son époux, est un *acte rédempteur*. Envers et contre qui ? Tous les chefs sont morts, Siegfried, Gunther, Hagen noyé dans le Rhin ; il ne reste que Gutrune qui, d'après la légende, convolera en justes noces avec Attila, le tyran oppresseur des peuples. Logiquement le geste de Brünnhilde rendant l'Anneau aux Filles du Rhin devrait sauver les dieux — tel était en effet le dénouement de la première version. Mais pour Wagner, alors imprégné de la doctrine et des idées de Feuerbach, la rénovation du monde ne pouvait être accomplie que par l'*homme*. Il fallait donc retirer peu à peu au dieu qui est le personnage principal de la Tétralogie sa divinité même, faire de Wotan un dieu décadent, concourant de lui-même à sa déchéance et heureux de consommer sa chute définitive.

En réalité, si, dans l'adaptation wagnérienne, on fait abstraction de son Olympe en carton et de ses dieux de théâtre, et qu'on regarde Odin-Wotan comme chef de tribu, l'œuvre prend une orientation plus nette, le drame devient moins obscur.

Quoi qu'il en soit, et quelques réserves qui puissent être faites sur cette interprétation du Nibelung, ce que le musicien-poète a cherché évidemment, c'est à donner à la sombre légende

quelque caractère poétique, à mettre un peu d'idéal dans ces âmes de barbares cupides et sensuels, qu'il s'agisse des hommes ou des dieux.

En les évoquant sur les bords du Rhin, en y transportant les personnages et l'action de la Tétralogie, Wagner fait œuvre d'Allemand et non d'historien légendaire soucieux de la vérité. Il adopte les théories tendancieuses, erronées de Grimm et de ses élèves ; il introduit de force, ainsi que le remarque M. Barrès, dans le folklore rhénan d'un tout autre caractère, les héros de l'Edda scandinave et les divinités du Nord[1]. Le but de Wagner a-t-il été de prouver que l'âme germanique est une, indivisible et que le Rhin, dans le mythe comme dans l'histoire, est un fleuve exclusivement allemand ?

Les thèmes musicaux

Quel fut le mode de composition des partitions de l'*Anneau* ? Comment Wagner parvint à associer la musique à ce vaste poème, à ces longs dialogues, remplis de tirades et d'explications sur lesquelles le chant ne semble avoir aucune prise possible : un tel problème paraît singulièrement difficile. Wagner le résout par le système des leitmotiv, qu'il applique dans son intégralité et dans

1 Elles ne figurent pas dans l'épopée du Nibelungen dont l'action se passe sur les bords du Rhin au ve siècle.

toute sa portée. Le musicien commence par « établir les fondements thématiques » de l'ensemble se rapportant aux *causes agissantes* et *permanentes* du drame, c'est-à-dire aux thèmes poétiques qui ont été énumérés plus haut et dont l'importance est diverse. A ces éléments organiques viennent se mêler d'autres thèmes, plus ou moins accessoires. Le « vocabulaire » de l'œuvre s'enrichit ainsi au fur et à mesure. L'analyse de A. Pochhammer contient 192 exemples, représentant, déduction faite des répétitions et des doubles emplois, environ 120 thèmes; celle de H. de Wolzogen arrive à un chiffre un peu inférieur, mais les deux listes, encore qu'elles ne soient pas identiques, contiennent nombre de motifs non conducteurs, de simples formules rythmiques, agogiques, dont le rôle est secondaire par rapport aux autres.

Destinés à la symphonie où ils sont disposés comme dans une mosaïque, les thèmes sont rarement transportés dans les parties vocales, soumises au système du récitatif continu; certains ont une allure purement instrumentale. L'examen comparé de leurs formes montre que Wagner ne les a pas créés au hasard, que leur choix, leur adaptation ont été, comme nous l'avons déjà dit, inspirés par certaines considérations, certaines règles expressives. Quelques explications préalables permettront d'énoncer les conclusions que l'on peut tirer pour

l'*Anneau* de cet examen et dont on peut également généraliser la portée.

La musique étant le résultat d'une transformation successive d'un son, les sons n'existant pas à l'avance, préétablis, mais étant créés au fur et à mesure, *appelés les uns par les autres*, il y a dès lors trois modes de création pour le son musical, c'est-à-dire trois gammes créatrices :

La gamme harmonique, groupant des sons espacés, situés dans un même plan, en conformité avec les premiers degrés de la résonance naturelle des corps sonores, ou modifiés sous certaines conditions, — c'est le *développement harmonique d'un son pris comme point de départ ;*

La gamme diatonique, où les vides laissés par la gamme précédente sont comblés par des notes intercalaires, disposées de façon à constituer d'autres plans harmoniques, déterminant une série de *flexions* du cursus, passagères ou faisant une véritable *cadence*, c'est la voie de la forme vocale récitative, de la déclamation, c'est aussi le *développement mélodique d'un son pris comme point de départ*, avec ses modalités majeure ou mineure, claire ou assombrie ;

Enfin la *gamme chromatique* obtenue par l'interposition de nouveaux sons intercalaires, également distants du plus petit intervalle usité en musique, gamme qui n'existe qu'à l'état *d'unité dans le système tempéré*, et où les sons se modifient

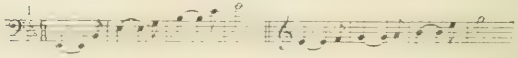
sans cesse, par l'effet de la loi d'attraction, c'est le *développement par contact immédiat.*

A ces moyens il faudrait ajouter les moyens purement dynamiques, qui, conformes aux mouvements psychiques, physiologiques, sont basés sur des alternatives de *tensions et de détentes :* variation des intensités sonores, dispersion ou rapprochement des sons dans l'espace, jeu des valeurs différentes par rapport à la déclamation égale, prolongations ou arrêts des notes au delà des points rythmiques, toutes formes qui se retrouvent dans l'accentuation des mots, dans les phrases du langage parlé, mais qui, très amplifiées, peuvent donner lieu à des systèmes, à des spécialisations arbitraires, comme dans la musique destinée à la marche ou à la danse.

Très habilement Wagner s'est servi de ces divers moyens, particulièrement des trois gammes créatrices énumérées plus haut pour obtenir des expressions différentes, en conformité avec les caractères spécifiques de ces gammes.

Les thèmes organiques de l'*Anneau*, correspondant, en une certaine mesure, aux causes permanentes du drame, sont empruntés de préférence à la gamme harmonique, à un groupe de sons situés dans le même plan, sans flexion, offrant parfois l'ordre même et la disposition du développement harmonique d'un son principal dans la résonance physique naturelle.

Tel est en sa forme initiale le thème[1] par lequel débute le Rheingold, thème des *Éléments originels*, thème descriptif du Rhin qui, entendu d'abord au grave, va se développant sur l'échelle et dans la masse orchestrale, dont les arpèges imitent les mouvements des flots du fleuve majestueux : quelques éléments diatoniques viennent simplement relier les notes du grand accord :

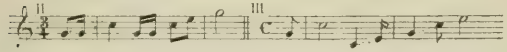


Ce motif est aussi le thème du Devenir et des Nornes : représentation métaphorique et représentation réelle, dont nous avons trouvé un bel exemple dans le motif de la Tempête du *Vaisseau Fantôme*. Comme les termes du langage, le terme musical est pris ici dans un double sens, sens propre et sens figuré. Et ces deux acceptions sont justifiées non pas de la façon conventionnelle qui détermine les allégories et les emblèmes, mais par des raisons dynamiques, par la concordance des mouvements et l'analogie des impressions éprouvées.

A la gamme harmonique appartient un grand nombre d'autres thèmes : celui de l'Or (II) dont la claire sonorité du mode majeur traduit le scintil-

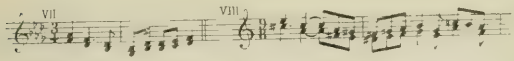
1. Également le thème de l'Épée (III), composé des mêmes notes et dont l'initium est transporté à l'octave aiguë.

lement du métal, celui de l'Épée (III), où, dans le même mode, l'intervalle de l'octave, pris sur le son dominant, dépassé ensuite, représente l'effort matériel de l'arrachement de l'épée et le symbole de la bravoure :

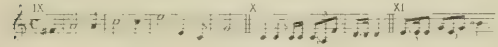


Il faut citer encore le thème de l'Incantation de l'Orage (IV), celui de la Chevauchée (V), régressif, imitatif auquel s'apparente le cri des Walkyries, (VI) :

les tierces descendantes des thèmes du Walhalla (VII) et de l'Anneau (VIII) :



Ce même mouvement, pris au sens contraire, constitue le thème de la Malédiction (IX) :

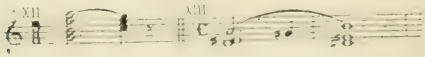


Les thèmes de la Menace (X) et de Hunding (XI), sombres et menaçants, ont la même origine, etc...

Dans cette catégorie de thèmes, la structure

harmonique, l'absence de diatonisme ou de vocalisation, le manque de flexion contribuent à rendre leur masse compacte, d'un tissu serré. Nous avons l'impression que ces représentations ont quelque chose d'immuable, qu'elles sont perçues, sans le secours de la parole, hors de la voie verbale.

Du second mode de création du son, de la gamme diatonique qui est par excellence cette voie verbale, de ses fragments plus ou moins dissociés dérivent les thèmes essentiellement dramatiques, passionnels, et généralement tout ce qui est susceptible de varier. La forme la plus brève — deux notes à flexions descendantes, la clivis du plain chant — est celle de la plainte des Filles du Rhin (XII) à qui l'Or a été dérobé. Tout aussi simple, composé de trois notes, est le thème de l'Annonce de la mort (XIII) dont les accents prophétiques, ayant l'allure d'une interrogation, semblent planer sur l'œuvre tout entière :



De la gamme entendue dans l'ordre normal des notes[1], et plus ou moins entièrement, Wagner se

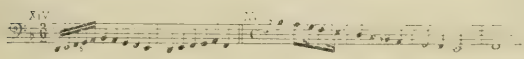
1. L'octave d'une gamme diatonique, divisée en deux parties par le son fixe de la quinte du son initial (dominante) offre au point de vue mélodique deux registres différant d'amplitude et de caractère. Le premier registre, principal, contenant les trois premières notes de la gamme qui sont les *plus caractéristiques, est de beaucoup le*

SIEGFRIED

BRUNHILDE

(Recueil de costumes originaux de l'Opéra, Bibliothèque de l'Opéra.)

sert en diverses occasions. Par elle il traduit le bruit du vent, de la tempête qui semble une *voix* mystérieuse (prélude de la Walkyrie, XIV), par elle aussi, espacée sur deux octaves, il exprime la puissance profonde, infinie de Wotan dans le thème de la Lance (XV) que l'on peut rapprocher du début de l'ouverture de Fidelio de Beethoven et surtout de celui de sa belle sonate en *ut* mineur piano et violon.



Le motif de la Justification de Brünnhilde (XVI) est basé sur la gamme descendante dont les dernières notes sont transportées brusquement à l'aigu en signe de protestation ; celui de l'Héritage du monde (XVII) reproduit une gamme ascendante, précédée d'intervalles disjoints, d'un préfixe harmonique, figurant un grand *geste :*

L'emploi, extrêmement fréquent dans les des-

plus employé (ut-sol). L'autre registre (sol-ut) est en quelque sorte la partie qui répond. Il fournit soit à l'aigu, soit au grave les effets de hauteur, les notes d'élan. C'est le contraste expressif des deux registres qui apparaît, dans la fugue, avec le sujet et la réponse, et qui détermine la place de chacun d'eux dans la gamme, l'une des images étant forcément réduite.

sins mélodiques, d'un préfixe harmonique suivi d'une partie diatonique, vocalisée, réalise en quelque sorte l'union du *geste* à la *parole*, d'un *mouvement mimique* à un *mouvement déclamatoire*.

Beaucoup de mélodies débutent ainsi par un geste d'élan, un appel, souvent réitéré[1].

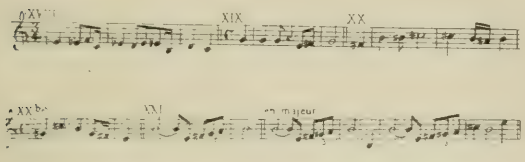
L'effet mélodique se manifeste particulièrement lorsque le dessin sonore est issu de l'*ornement*, qui paraît être l'origine même de toute mélodie. Le cursus fait un détour, enveloppant une note principale, revenant à cette note ou dans son voisinage immédiat. Au lieu d'être de simples notes d'agrément, brèves et ne comptant pas dans la mesure, les notes sont ici mesurées, ralenties, susceptibles de combinaisons infiniment variées : la mélodie offre ainsi un circuit fermé.

A cette forme se rattache un assez grand nombre de thèmes de l'*Anneau* exprimant de préférence des sentiments tendres, amoureux, des gestes enveloppants, caressants et doux.

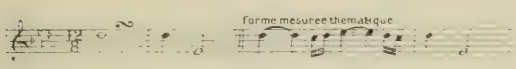
Citons le premier motif d'amour (XVIII) de Siegmound et de Sieglinde dans la *Walkyrie*, certains passages (XIX-XX) des adieux de Wotan,

1. Le beau motif de Siegfried le Walsung se compose d'une série d'appels de plus en plus aigus, de plus en plus pressants :

le beau motif de la Paix (XXI) ; celui du Sommeil (XX *bis*).



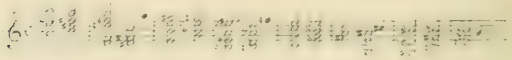
Le grupetto classique, mesuré dans le grand air du *Freischütz* et dont Wagner a si souvent usé, se transforme en un superbe motif, celui de la Rédemption d'amour (XXII), où le rythme donne à cette formule banale toute sa signification et sa beauté :



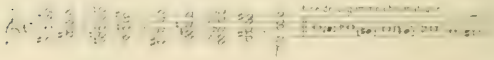
Quant au troisième mode de création des sons, celui de la gamme chromatique, en dehors des cas où le chromatisme, en vertu de son caractère attractif, est employé pour faire naître sur un point du cursus un effet de *tension*, ou pour enchaîner plus étroitement une succession d'accords, Wagner s'est servi de longues gammes ou de traits chromatiques pour représenter la fuite des Walkyries, le crépitement des flammes qui embrasent le rocher (dernier acte de la *Walkyrie*) et généralement le rôle de Loge, le dieu du feu.

dont le thème est très bien caractérisé par ce moyen. Comme élément de trouble, figurant le trouble de la passion, le désordre des sentiments poussés jusqu'au paroxysme, on trouve le chromatisme dans quelques passages de l'œuvre : dans *Tristan*, ce sera, pour cette raison même, l'élément organique dominant, exclusif pour ainsi dire, du cursus mélodique.

De l'écriture harmonique et de l'orchestration de ces thèmes il serait impossible ici de parler utilement, avec quelque détail. Il faut pourtant signaler la splendide suite d'accords sur lesquels descend lentement, dans le thème de l'Incantation du Sommeil (XXIII), une longue gamme chromatique. L'effet est admirable et absolument nouveau, offrant quelque analogie avec un passage de la Faust-Symphonie de Liszt :

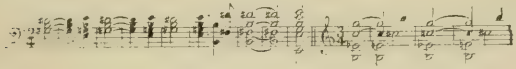


Il faut citer les belles harmonies du thème du Voyageur Wotan dans *Siegfried*, où le chromatisme est curieusement alterné :



Également l'effet mystérieux des accords dans

les thèmes magiques, celui du Tarnhelm (XXV) et celui du Philtre de mensonge (*Crépuscule des Dieux*) :



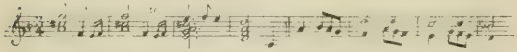
Dans l'écriture orchestrale s'affirme une maîtrise qu'annonçaient déjà les œuvres précédentes. Wagner est ici plus merveilleux encore, il montre une entente plus complète de la fusion ou des contrastes des sonorités et des timbres. C'est dans la *Tétralogie* qu'apparaissent les instruments dits wagnériens (tubas, saxhorns, basse trompette...), venant renforcer la famille des cuivres pour laquelle Wagner eut toujours une grande prédilection[1]. Ayant sous ses ordres tout un peuple d'instruments formant des *groupes complets*, *homogènes*, il assigne à chacun des groupes un rôle dans l'interprétation et la mise en valeur des éléments thématiques, dont nous avons essayé de déterminer le mode de structure, les caractères généraux expressifs et morphologiques.

1. Cette recherche des grosses sonorités valut à Wagner la commande d'un riche amateur qui, ayant entendu jadis une de ses premières œuvres, une ouverture où les trombones faisaient rage, pria Wagner d'orchestrer un morceau qu'il avait composé. Liszt transmit à Wagner la demande et fit la réponse qu'on devine.

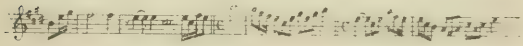
La partition.

Construite avec les matériaux fournis par les thèmes, la partition constitue pour le vaste poème une illustration grandiose qui à la fin de chaque « journée » se résume en une magnifique synthèse. Il serait à peine besoin d'en rappeler les pages maîtresses. Après le prologue de *l'Or du Rhin*, d'aspect décoratif et féerique, destiné à être joué sans interruption, la *Walkyrie* offre, en tant que drame musical, les parties les plus émouvantes, celles aussi où l'intérêt mélodique se réalise le plus souvent dans les voix et dans la symphonie : le premier acte, presque en entier, avec son prélude descriptif; au second, pour ne citer qu'une scène, celle de l'Annonce de la mort (Brünnhilde et Siegmound), un des chefs-d'œuvre dramatiques du maître; au dernier, la classique Chevauchée, l'ensemble des Walkyries, et la longue et superbe scène entre Wotan et Brünnhilde, véritable poème où tout concourt, la voix et l'orchestre, à l'expression. Dans *Siegfried*, intitulé tout d'abord le *Jeune Siegfried*, la musique vive, vivante, ayant l'allure enjouée des scherzos, traduit le héros qui est la « Jeunesse, la Joie de vivre, la Joie d'aimer, l'Homme-Enfant dans sa beauté splendide », dit très bien Alfred Ernst. C'était la partition préférée de Nietzsche et de

Wagner lui-même. Bornons-nous à signaler au 1er acte le chant de la Forge comme étant construit à la façon d'un air, basé sur des progressions d'ordonnance classique :



la grande scène de la Forêt avec ses murmures et ses chants d'oiseaux :



enfin au dernier acte le réveil de la Walkyrie, la belle scène finale, où de nouveaux thèmes, joyeux, exubérants, célèbrent la conquête de la Vie, de l'Amour et du Monde.

La partition du *Crépuscule des Dieux* contient de fort belles pages, le prologue, l'interlude — en forme de scherzo — qui relie ce prologue à l'acte suivant, elle a surtout un admirable troisième acte, débutant par le délicieux trio des Filles du Rhin ; les récits de Siegfried, sa mort, le convoi funèbre et la conclusion où toute l'œuvre se résume, sont des « morceaux » où l'art de Wagner devient prodigieux et sublime. Par ailleurs, l'apport thématique y est de moindre valeur ; excepté les thèmes de Brünnhilde que nous avons signalés, les thèmes nouveaux sont

moins remarquables que dans les drames précédents. Les Gibichungen, Hagen ou Gutrune n'ont inspiré que des motifs sans grand caractère. Y eut-il chez le compositeur une certaine lassitude causée par l'immensité du labeur accompli, ces motifs appartiennent-ils à l'œuvre primitive, datant d'une époque où Wagner était moins maître de son génie ? Dans ces passages — principalement au second acte — se trahissent l'effort, la recherche de l'outrance. Malgré la richesse de l'écriture polyphonique et de l'harmonisation, les scènes descriptives ou mélodramatiques de ce second acte, comme le long entretien d'Alberich et de Hagen, — excepté l'appel des guerriers qui offre une réminiscence du passage « Alla marcia » de la Neuvième symphonie — sont inférieures comme invention à ce qui précède et surtout à ce qui suit, au splendide dernier acte.

On trouvera dans l'*Anneau*, souvent, bien des longueurs, que des coupures pratiquées çà et là ne sauraient améliorer, car elles proviennent de défauts de composition au point de vue scénique qui ne peuvent se corriger après coup. Mais de quelque façon qu'elle se poursuive, l'action dramatique est dominée par l'*action musicale* qui se développe parallèlement. La musique nous transporte dans le pays merveilleux des songes auditifs, où les réalités du présent s'effacent, se transforment. Il se produit une sorte de suggestion.

L'*Anneau* est comme un magnifique livre illustré dont nous voyons se dérouler les images, et dont nous lirions très peu le texte. Nous contemplons ces images de la même façon que nous contemplons de beaux paysages, de beaux effets de lumière, dont la cause première nous échappe. L'art et la nature, dispensateurs de l'Illusion bienfaisante, gardent le secret de leur mystérieux pouvoir.

IV. — TRISTAN

(Le philtre d'amour.)

« Ceux qui boivent ensemble de ce vin herbé s'aimeront de tous leurs sens, de toute leur pensée, dans la vie comme dans la mort. »

Tel est le thème d'une légende du moyen âge, une des plus célèbres, dont les personnages principaux, Tristan et Yseult, furent extrêmement populaires. Sur ses origines, sur la version primitive, il est difficile d'avoir quelques précisions. Les origines sont celtiques : un conte ou un lai breton. Elle ne semble pas provenir d'un mythe ; les dieux n'interviennent pas, et la magie seule y joue quelque rôle. Dans la littérature médiévale, en France, en Angleterre, en Allemagne, même en Scandinavie, elle fut l'objet de vastes poèmes, de longs romans en prose, empruntés plus ou moins les uns aux autres, compilations ou adaptations[1], où les aventures, multipliées à

1. Rarement parvenues complètes, quelques-unes totalement perdues. Elles sont généralement classées en deux groupes : le *groupe arthurien ou du jongleur*, qui comprend le poème de Béroul (fragments), Tristan déguisé en fou, l'adaptation d'Eilhart, les romans

plaisir, encadrent la donnée très simple du thème.

Un chevalier de la Table Ronde, le preux Tristan est allé quérir pour le compte de son oncle, le roi Marke qui règne en Cornouailles, Yseult la Blonde, princesse d'Irlande. Pendant la traversée, un jour qu'ils avaient grand soif, une servante apporta, par mégarde pour les désaltérer, le breuvage préparé par la mère d'Yseult et que celle-ci devait, selon l'usage, présenter à l'époux le soir des noces — gage de la fidélité au devoir conjugal. Or, tous deux, ayant bu ce vin herbé, ressentirent une irrésistible passion d'amour à laquelle rien ne put faire obstacle. Ils avaient « leur mort beue », dit mélancoliquement un des adaptateurs. Sur ce « boire amoureux » les écrivains méridionaux, de la fin du moyen âge ou de la Renaissance, un Straparolo, un Boccace eussent bâti sans doute quelque conte facétieux, détaillant complaisamment les mille ruses inventées par les amants pour mettre en défaut la vigilance du mari. Ceux qui dans les pays du Nord recueillirent, aux XIIe et XIIIe siècles, cette légende, héritiers des traditions celtiques, influencés plus ou moins par

en prose française et le poème, perdu de Chrestien de Troyes ; le *groupe courtois*, dans lequel on range les fragments du poème de Thomas, la Folie Tristan, la version allemande de Gottfried de Strasbourg et de ses continuateurs, von Türheim et von Vriberg, le Sir Tristrem, publié par Walter Scott, attribué à un certain Thomas (est-ce le précédent ?), enfin la Saga islandaise. On ne connaît pas de version provençale : mais le poème d'Aucassin et Nicolette peut être rapproché de la légende de Tristan.

l'esprit courtois et chevaleresque, gardèrent à l'histoire son caractère à la fois tragique et touchant, en lui donnant le costume de l'époque. Ainsi présentée, la légende se différenciait complètement des épopées nationales et des chansons de geste. C'était le témoignage le plus beau, le plus hardi du culte qu'un bon chevalier devait vouer à sa dame, de la fidélité qu'impose seule la loi d'amour, plus puissante que toutes les lois morales et sociales. Son mélange d'idéal et de réalisme, cet amour coupable, romantique, offraient un intérêt bien autrement puissant que les pâles inventions des servants de Dame Minne, les Minnesinger, ou les subtiles déclamations du Pétrarquisme en l'honneur de l'amour platonique. Une sorte de fatalité s'appesantissait sur les personnages et les rendait irresponsables.

Dans plusieurs versions l'efficacité du philtre ne durait que quatre ou cinq ans ; le délai passé, l'épouse revenait chez l'époux qui pardonnait une infidélité dont il connaissait la cause et tout était oublié.

Dans d'autres versions la mort ne mettait pas fin à leur passion, leurs tombes voisines étaient réunies par une ronce allant de l'une à l'autre ou par un cep de vigne et un rosier qui enchevêtraient leurs rameaux : la nature attestait l'éternité de cet amour.

Comme dans tous les poèmes ou romans de

chevalerie, les préliminaires sont très développés ; c'est une biographie complète du héros. La généalogie de Tristan, sa naissance, entourée de deuils et de misère comme celle de Siegfried ou de Parsifal, ses premières aventures, ses premiers exploits sont relatés longuement. Puis vient le récit détaillé des événements se rattachant plus directement à la légende : le meurtre de Morold, l'oncle d'Yseult qui prélève chaque année un tribut en Cornouailles, les deux séjours de Tristan à la cour d'Irlande, principalement le dernier, où, ayant pris le nom de Tantris, il est soigné d'une dangereuse blessure par la princesse, reconnu comme le meurtrier de son oncle, mais épargné par elle ; enfin les fiançailles de la princesse avec le roi Marke, négociées par Tristan lui-même, comme gage de la réconciliation entre les deux pays.

Dans les développements qui suivent, aux tribulations qu'ont à subir les amants, aux épreuves terribles, barbares dont ils triomphent par la vertu du philtre, les conteurs et les poètes médiévaux opposent la douceur de leur amour, leur infinie tendresse, si simple, si sincère, si naïve qu'elle atténue, efface une faute dont le hasard a été la cause. Il faut lire, notamment, dans la version allemande de Gottfried de Strasbourg, le passage charmant où le poète décrit avec l'art le plus délicat le trouble qui pénètre Yseult lorsqu'elle a bu le philtre, les premiers émois d'un

cœur qui inconsciemment s'éveille à l'amour; il faut lire également le tableau poétique, allégorique de la vie que mènent Tristan et Yseult dans une grotte, une *fossure*, écartée de tout chemin, l'épisode de Marke y surprenant les amants endormis, et qui, ébloui par la beauté d'Yseult que frôle un rayon de soleil, s'éloigne les yeux pleins de larmes sans songer à se venger.

Mêlée à des scènes de persécution et de violence, cette partie sentimentale, *idyllique*, d'un grand charme, et que met bien en valeur l'adaptation de Gottfried de Strasbourg, ne figure pas dans la pièce wagnerienne. Pour Wagner — il l'écrit à Mathilde Wesendonk — Gottfried ou d'autres n'ont rien compris à la légende. Il en fait une sombre tragédie, un drame purement intérieur, le drame du *Désir* et de la *Souffrance*[1]. Les événements constituent simplement l'exposition de la première scène, les récits d'Yseult à Brangaine, la fidèle servante; l'incident du philtre n'est pas l'effet du hasard, et le dénouement ne reproduit du dénouement de la légende que la partie extérieure, le retour de Tristan au château ancestral, sa mort et l'arrivée d'Yseult. Wagner supprime toutes les aventures qui précèdent[2] ce dénoue-

1. Dans une lettre à Ritscl, Wagner définit l'œuvre projetée, l'amour comme supplice effroyable. »

2. Dans la légende il y a une seconde Yseult, Yseult aux blanches mains, qui, à la fin de l'histoire, Tristan épouse à cause de sa ressemblance avec la première.

ment ; de sorte que ce n'est plus qu'un fait-divers avec le processus classique, la surprise du mari et le duel, mais où le milieu évoqué lui ôte son caractère banal.

Le drame.

Le drame commence dès la traversée de la mer d'Irlande et s'ouvre par une crise de fureur d'Yseult conjurant la tempête d'engloutir le vaisseau qui la conduit vers l'époux.

Si jadis elle a épargné dans Tantris Tristan blessé, c'est qu'elle a rencontré son regard, si doux, si suppliant, si plein d'amour. Or elle se croit dédaignée de Tristan qui l'aime secrètement mais sans espoir, et son amour à elle s'est changé en haine. « Tête et cœur voués à la mort ! » Brangaine reçoit l'ordre de préparer le philtre de mort[1] — le poison qui sera sa vengeance et la délivrera d'un odieux mariage. Et quand enfin Tristan répond à son appel, dans les paroles échangées chacun garde son secret ; il parle de ses devoirs d'humble vassal, elle feint de vouloir venger la mort de son fiancé[2] et propose de « boire la réconciliation ». Brangaine apporte la coupe qu'ils vident tour à tour, mais au poison la servante a

1. Wagner suppose deux philtres, le philtre d'amour et le philtre de mort.

2. Wagner transforme l'oncle d'Yseult en fiancé.

d'elle-même substitué le philtre d'amour et le désir coule dans leurs veines comme un torrent de feu. L'aveu éclate frénétique, fulgurant. Cet amour tenu caché jusqu'alors, ils peuvent le déclarer, maintenant qu'ils ont bu le poison et qu'ils vont mourir. Et plongés dans une extase infinie, ils ne s'aperçoivent pas que le navire aborde au rivage. En réalité le philtre n'a pour Wagner qu'un sens symbolique, mais il donne lieu à une scène qui ne manque pas de beauté tragique et où le drame atteint du premier coup son point culminant.

Ernest Renan, dans un de ses drames philosophiques, l'*Abbesse de Jouarre*, a traité une situation analogue. Condamnés par le Comité de salut public, le chevalier d'Arcis et Madeleine l'abbesse, tout proches de la mort qui semble inévitable, s'avouent la passion qu'ils ressentaient depuis longtemps et s'y livrent librement — puisque l'acte, se disent-ils, — ne peut avoir aucune conséquence sociale. Que l'abbesse s'abandonne dans un moment d'égarement, la chose est admissible, elle ne l'est guère lorsque le consentement a été le résultat de longues réflexions tendant à ne considérer la faute que vis-à-vis des rapports sociaux et non vis-à-vis de la loi morale et divine, dont le scepticisme supposé de l'abbesse fait vraiment trop bon marché. Quoi qu'il en soit, Renan expose les *droits* de la passion, droits bien

Décor du 2e acte du Crépuscule des Dieux : les bords du Rhin
(Théâtre de Bayreuth.)

illusoires étant données les conditions où ils viennent à s'exercer. Wagner, dans la grande scène du 2e acte, présentera une argumentation très analogue sous une forme plus lyrique, plus exaltée, mais aussi forcée, aussi conventionnelle.

Au début de ce second acte, Yseult est dans la fièvre de l'attente. Il fait nuit; près de la demeure de la reine, une torche est allumée. Le roi Marke chasse, des fanfares retentissent qui s'éloignent peu à peu... Malgré les conseils de la prudente Brangaine qui pressent dans la chasse, organisée par Mélot le confident du roi, un piège ourdi pour perdre sa maîtresse, celle-ci ne l'écoute pas et donne elle-même le signal en éteignant la torche. Tristan arrive. C'est ici que se place la grande scène qui doit sa célébrité beaucoup plus au texte musical qu'au contexte, aux paroles[1]. Aux accents d'une passion délirante succèdent de longues dissertations sur le Jour et la Nuit, le Jour qui représente le monde extérieur, la vie sociale organisée, l'obstacle dressé devant et contre eux, la Nuit qui leur appartient, la Nuit bienfaisante, asile de leur amour et qui est le sombre domaine de la Mort. Car à leurs premiers aveux la Mort s'est unie étroitement, elle les poursuit, les attire comme la grande libératrice, comme la fin

1. C'est la divagation, l'extase mystique dont nous avons parlé, réalisée dans une forme tour à tour violente et raisonnée.

suprême, nécessaire à leur bonheur[1]. A vrai dire ce long entretien où les amants mènent le deuil de leur funeste amour, donnerait plutôt l'impression d'un monologue alterné entre deux voix, mais issu d'une même pensée, d'un même cerveau, — c'est plutôt le discours de quelque Werther anticipé, épiloguant sur le suicide avant de mettre son projet à exécution — ce que fera Tristan au dernier acte. Il ne semble pas, d'ailleurs, que les personnages assis sur le banc de pierre soient au point de vue des caractères les mêmes que ceux du premier acte, — ils sont en quelque sorte modernisés. Cependant Marke survient, trouve les amants résignés, ne cherchant guère à se défendre. Tandis que le roi déplore en termes attristés la trahison de son plus fidèle ami, Mélot, pour venger l'honneur de l'époux, engage le combat et Tristan tombe, dangereusement blessé.

Le dernier acte dont le début a un développement excessif, est le poème de la douleur et de la souffrance. Ramené en son château de Karéol, en Bretagne, à peu près guéri de sa blessure par les soins dévoués de son écuyer Kourwenal, Tristan est tout d'abord transporté de joie par l'annonce

1. Il est aisé de constater ici l'influence de Schopenhauer et de sa théorie de l'anéantissement. Mais pour le philosophe, l'amour n'est qu'une affirmation très nette, très égoïste de la volonté de vivre. Wagner donne à la doctrine, qu'il sait clairement opposé, comme il prête aux personnages de la légende des sentiments d'un romantisme [illegible] pour l'époque.

de l'arrivée prochaine d'Yseult, mais l'attente le désespère, le jette dans un effroyable délire. Et quand une mélodie joyeuse du pâtre qui observe la mer indique enfin l'apparition de la « nef » qui porte l'aimée, le pauvre Tristan éperdu, saisi de folie, arrache les bandages, rouvre la plaie pour entrer plus vite dans le royaume de la Nuit où l'aimée va le rejoindre. Yseult arrive à temps pour recueillir son dernier soupir. Mais un bruit d'armes retentit. Marke et ses gens sont obligés de livrer bataille pour pénétrer au château ; Mélot et Kourwenal sont tués. Le roi pourtant, mis au courant de l'incident du philtre, apportait aux malheureux amants la paix et le bonheur. Et maintenant que la fatalité, les poursuivant toujours, les a précipités dans la mort, il leur pardonne et les bénit.

Dans quelques versions de la légende, Yseult se couche près du cadavre de Tristan et meurt sans prononcer une parole ; dans le poème wagnérien, Yseult, comme Brünnhilde, tient un long discours, interrompu, puis repris avec une exaltation toujours croissante : c'est le morceau fameux de la *Transfiguration* d'Yseult. Cette conclusion qui est à la fois celle du drame et de la thèse qu'il contient obscurément, est sans doute d'un grand effet lyrique, elle est moins vraie, surtout moins émouvante que l'autre.

De cette conception tragique, trop souvent déclamatoire, dérivent les caractères attribués par

Wagner aux personnages. La princesse d'Irlande ne ressemble guère à la douce et blonde Yseult du dire médiéval ; à en juger par les scènes du premier acte, c'est une femme hautaine, impérieuse, vindicative et violente. Le personnage de Tristan qui incarne le *Désir*, est à peine tracé. Le roi Marke est à peu près celui de la légende ; mais son attitude débonnaire paraît inspirée beaucoup plus de sa grande amitié pour Tristan que de son amour pour Yseult. Les rôles vraiment humains et touchants sont ceux de la servante Brangaine et de l'écuyer Kourneval qui, blessé à mort pendant le combat au château, s'affaisse près de son maître, lui prend la main et s'écrie : « Tristan, ami, ne te courrouce pas que ton fidèle t'accompagne aussi. » De tels traits sont rares dans les poèmes de Wagner et c'est presque toujours chez les personnages secondaires — ceux qui ne soutiennent pas de thèse — qu'il s'en rencontre.

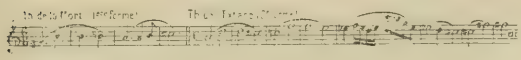
La partition.

Si le poète interprète très librement la légende, s'il la présente comme une sorte de *vision tragique*, le compositeur donne à cette vision un développement d'une ampleur extraordinaire et d'une magistrale beauté. D'un bout à l'autre du drame, il crée une immense symphonie qui s'épand en longues vagues sonores, dont les flots roulent pressés,

tumultueux, avant d'atteindre le havre de salut. Les *éléments permanents*, en petit nombre, qui apportent l'unité à cette symphonie, sont habilement fusionnés entre eux. La haine, la mort et l'amour ont inspiré ces thèmes, les ont fait surgir simultanément dans une forme exaltée qui les rapproche et confond leur allure. Seule, la musique pouvait réaliser une telle association, elle se substitue à la parole vaine, sinon impuissante à traduire cet état d'hyperesthésie. Elle s'impose, s'empare de notre sensibilité qu'elle *épuise*, comme elle épuise le poème, dit M. Dauriac, jusqu'à l'absorber complètement.

Orientés dans le même sens, les thèmes contiennent des éléments similaires, éléments de structure ou éléments dynamiques. Wagner fut amené ainsi à l'emploi presque exclusif de l'écriture chromatique, de la *voie* qui est par excellence la représentation du trouble passionnel, de la souffrance, de l'effort, du cri aux intonations indécises, fuyantes, se poursuivant, se chassant l'une l'autre sans arrêt, sans trouver un point d'appui. Les rythmes demeurent haletants, fiévreux ; le style reste uniformément et constamment tendu.

Le beau thème de la mort devient le thème de l'amour infini.



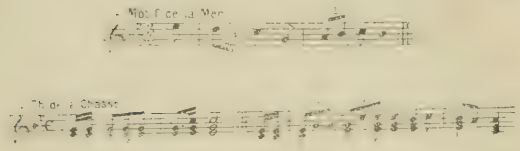
Et dans sa forme extatique le groupe ornemental se développe en de larges progressions.

Le thème de la Souffrance s'associe à celui du Désir, qu'expose le Prélude et qui est l'élément principal de la fin du premier acte.

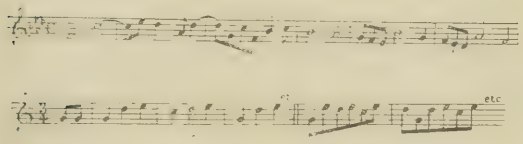
Tous deux donnent lieu à de nombreuses variantes.

Au cours de cette symphonie sombre, agitée, quelques accalmies se produisent en phrases moins tendues, pleines de douceur et de poésie, par exemple dans le grand duo du 2e acte :

Mais la diversité de la trame symphonique est obtenue principalement par les thèmes accessoires, relatifs à la partie descriptive et qui ont une singulière beauté. Au premier acte figurent les *thèmes de la mer* (chant du matelot, appels des marins, chanson railleuse de Kourneval, chœur d'acclamation quand on aborde). Au second acte, des fanfares de chasse rapprochées ou lointaines produisent un effet saisissant ; en voici les formes caractéristiques :



Au dernier acte, après le magnifique prélude, les deux mélodies du berger, l'une plaintive, l'autre aux rythmes vifs et enjoués :



Ces thèmes qui évoquent, dans leur ensemble, l'ambiance extérieure du drame sont comme des points de repère, apparaissant au fur et à mesure, le long d'un rivage battu par la masse de l'océan. Ils précisent çà et là le milieu, alors qu'un commentaire perpétuel décrit musicalement la lutte purement intérieure des éléments passionnels. Au théâtre ils ont la scène pour prototypes et au concert, les fragments qu'on y exécute suggèrent des impressions visuelles, qui furent toujours si intenses chez Wagner.

Au point de vue musical, *Tristan*, dont certaines pages maîtresses — parties du 2e acte, préludes du

1e et du 3e, ou encore le magnifique morceau de la Transfiguration d'Yseult — ont été consacrés depuis longtemps par de nombreuses auditions, *Tristan* est de toutes les partitions wagnériennes la plus significative, la plus audacieuse. Et cependant, lorsque Wagner entreprit de mettre à la scène la légende médiévale, il se proposait simplement d'y trouver quelque diversion au travail colossal de l'*Anneau*, de donner au public une œuvre qui lui plût du premier coup, écrite même dans le goût italien ; mais aucune — à part quelques italianismes, — ne s'affirme avec autant d'intransigeance, aucune ne pouvait heurter plus directement à l'époque les goûts et les habitudes du public ; ses développements excessifs, ses longueurs évidentes, ses insistances cruelles, la durée de son spectacle rompaient franchement avec les traditions et les principes du théâtre qui exige des effets de scène brefs, des dialogues concis et rapides. L'œuvre achevée, de pareilles tendances alarmèrent les amis de Wagner ; quelques-uns opposèrent le *Don Juan* de Mozart, où le « tragique du sujet est *brisé*, dit Wagner, où, dans une mascarade le domino l'emporte sur le masque de caractère ». Pour lui, l'œuvre d'art ne pouvait se réaliser que dans une certaine forme, et cette fidélité à son idéal est le témoignage de la sincérité de son génie.

Plus tard, à propos de *Tristan*, Wagner répétait

volontiers que c'était une extravagance que cette histoire d'amour ; de fait, le sujet lui apparaissait avoir été épuisé. Lui ayant fait une place à son avis largement suffisante, il n'y reviendra plus : il ira vers un autre et plus grand amour, la bonté que l'homme doit aux autres hommes, la pitié qu'inspirent leurs souffrances. En donnant, le premier, du Peuple cette belle définition « l'ensemble de tous ceux qui éprouvent une commune détresse », le maître, dans l'*Œuvre d'art de l'Avenir* de 1849, faisait appel à cette généreuse et noble pitié, si peu accessible à la mentalité allemande ; elle sera le thème grandiose de l'œuvre des derniers jours.

VI

LES MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG

Dans les *Maîtres Chanteurs* Wagner oppose l'art nouveau — le libre chant de Walther — à l'art ancien des Maîtres, assujetti à des règles arbitraires, à des formules pédantes : l'art nouveau[1] triomphe, sans grandes difficultés. Mais pour Wagner cette victoire est un retour à de saines et glorieuses traditions et telle il la proclame à la fin de l'œuvre, au nom du saint art allemand, au nom de l'art même des Maîtres ; il ne faut pas, dit-il, « mépriser leur héritage, car malgré leur style conventionnel et le formalisme de leur *tabulature*, ils ont été les fidèles gardiens de l'âme germanique, ils ont lutté contre l'envahissement

1. L'art nouveau ? Mais tôt ou tard il sera, lui aussi, un art ancien, exposé à des critiques analogues, combattu par un art qui semblera beaucoup plus libre, dégagé des formules constatées dans l'art précédent, dont la vieillesse laisse apercevoir les rides... Et les querelles entre écoles se renouvelleront, tandis que l'évolution se poursuit et que les belles œuvres, que ces querelles ne peuvent atteindre, demeurent immortelles.

d'un art corrompu, avili, importé de l'étranger et étranger au génie même de la race ». En réalité Wagner plaide sa propre cause en l'antidatant, en la situant dans le passé. Aussi, si on ne voit pas comment la fameuse tabulature, où s'enlisaient la médiocre musique et les plates poésies des Meistersinger, pouvait défendre l'art contre les envahisseurs, ni quels pouvaient être ces derniers au XVIe siècle, on devine qu'il n'y a pas lieu de chercher bien longtemps ni si loin. Le triomphe du libre chant de Walther, le chevalier poète, est celui de la musique de Wagner, habilement confondue et identifiée avec le saint art allemand. Telle n'était pas vraisemblablement l'idée toute première de l'œuvre.

L'esquisse, faite en 1845 à Marienbad, était surtout une fantaisie, une satire mordante, destinée à venger l'artiste méconnu, où l'art ancien était personnifié par un cuistre prétentieux et ridicule. A la mise au point faite quelque vingt ans plus tard, le caractère satirique subsiste, les incidents de la pièce sont les mêmes, mais le débat s'élargit, l'issue en est grave, solennelle. L'intérêt tend à se porter sur un seul personnage — une des meilleures créations de Wagner — dont l'intervention essentielle modifie l'allure de la pièce. La partie comique n'est plus qu'un épisode. La thèse de Wagner, dont les conclusions dépassent ainsi les prémices par rapport à l'idée primitive, est exposée drama-

tiquement dans une succession de scènes tour à tour sérieuses et plaisantes. Elles évoquent le milieu pittoresque d'une ville allemande au XVIe siècle, de Nüremberg avec sa puissante corporation des Maîtres Chanteurs, qu'illustrait alors, après l'avoir réorganisée, Hans Sachs, le cordonnier poète[1].

Le conflit artistique s'élève à l'occasion d'un concours exceptionnel, organisé pour la fête de la Saint-Jean par un des membres importants de la Guilde, l'orfèvre Pogner, qui offre au vainqueur comme prix du chant sa propre fille, Eva. Eva ne doit épouser qu'un maître. Historiquement, ce concours eût été impossible, les règlements de la corporation exigeant que l'on fut marié pour être reçu maître; une telle licence est permise au théâtre. Dans la pièce, deux personnages seuls peuvent concourir, Hans Sachs qui est veuf et le marqueur[2] Beckmesser qui est garçon. Mais Hans

1. D'une fécondité prodigieuse, Hans Sachs (1494-1576) ne laissa pas moins de douze mille œuvres, grandes ou petites où le poète traita tous les sujets dans un style familier, populaire, un peu à la façon d'Erasme ou de Rabelais, un Rabelais fortement expurgé. Sachs est surtout un écrivain moraliste, didactique et religieux. Wagner dans le choral du 3e acte reproduit les premières phrases d'un long poème, le *Rossignol de Wittemberg* composé en l'honneur de Luther, le « rossignol qu'on entend maintenant partout ». L'œuvre eut un retentissement considérable et fut un puissant élément de propagande pour la Réforme. L'esprit religieux du poète, — une gravité qui n'exclut pas la simplicité, la bonhomie ou la bonne humeur — apparaît bien chez les *Maîtres* de Wagner dans un conflit artistique imaginé de toutes pièces.

2. Celui qui note les fautes dans les concours. Il y avait quatre marqueurs — pour la musique, la prosodie, la métrique et la langue;

Sachs se récuse immédiatement, il est trop âgé, il ne reste que Beckmesser à qui ses fonctions de marqueur donnent un certain prestige, au demeurant un cuistre sans talent, et un gendre fort peu désirable. Heureusement un autre candidat se présente, un certain Walther de Stolzing, jeune chevalier que Pogner a reçu chez lui. Amoureux d'Eva, le jeune homme, mis au courant par l'apprenti de Sachs, se décide à briguer le rang de maître (il lui eût fallu, en réalité, prendre successivement tous ses grades). Bien évidemment pour la réussite de son projet aventureux, Pogner avait escompté cette décision ; mais à la « séance de présentation » qui a lieu dans une salle dépendant de l'église Sainte-Catherine, les chants improvisés de Walther soulèvent les plus vives critiques. Derrière un rideau, le marqueur, pressentant un rival, a noté surabondamment les fautes, criblé le tableau noir ; Walther est refusé. Seul, parmi les

l'un d'eux était chargé de relever dans les sujets religieux les erreurs par rapport à la Bible. — L'organisation du Meistergesang est reproduite assez fidèlement par Wagner qui consulta l'ouvrage de Wagenseil sur la ville de Nüremberg et la corporation des Maîtres Chanteurs (Germaniæ Phonascorum Institut. Nüremberg 1697). Pendant la séance, Wagner nous montre Sachs défendant la cause de l'art populaire, mais le mépris qu'ont du peuple ces maîtres, ces boutiquiers qui en réalité en sont issus, est en opposition avec les tendances véritables de la Guilde nürembourgeoise, qui protestait précisément contre les écoles de Mayence, de Strasbourg. Wagner a généralisé ; il a cherché surtout à mettre en évidence le pédantisme des Maîtres qui maintiennent une distinction traditionnelle entre les mélodies de l'école et les chants de la rue.

maîtres fort peu aptes à comprendre l'art. Sachs a deviné le poète et le musicien.

Telle est l'exposition, dont le début — Walther rencontrant Eva sortant de l'église — est fort joli : il s'y trouve ensuite des longueurs, tant dans les explications où l'apprenti de Sachs, David, étale devant Walther à propos des tons et des modes poétiques une érudition inutile [1] que dans les discussions que provoquent les conditions du concours. Mais l'entrée et l'installation des Maîtres, les préparatifs de la séance qu'animent de leurs voix claires et joyeuses les petits apprentis, sont très heureusement présentés. La scène finale est pleine de mouvement et d'entrain.

C'est Sachs qui va dès lors conduire la pièce. Il devine le secret de la jeune fille, venue aux nouvelles et dont l'exaltation le met en éveil. La nuit est tombée. Tout en martelant dans la rue à la clarté de sa lampe de travail les souliers promis à Beckmesser, il ne perd rien de ce qui se passe autour de lui... Eva revient ayant rencontré Walther, après avoir échangé ses vêtements contre ceux de Madeleine. Elle est sur le point de partir

1. Érudition qui est à sa place dans le développement d'une thèse de doctorat où les détails sont indispensables. Au théâtre quelques traits suffisent. Ils furent empruntés par Wagner à l'ouvrage de Wagenseil déjà cité. Les « tons » concernant la structure de la poésie et non le thème ou la mélodie sur laquelle les strophes étaient chantées sans accompagnement, l'ensemble de ces règles fort compliquées et arbitraires, constituait la *tabulatura*.

avec son amoureux, mais la présence de Sachs qui veille, la lampe qui les éclaire, contrarient leur projet. Entre temps Beckmesser donne une sérénade à celle qu'il prend pour Eva, placée à une fenêtre de la maison Pogner, et qui n'est autre que Madeleine. Sachs chante à son tour, et note vigoureusement avec son marteau de savetier les fautes innombrables du cuistre. Et comme tous deux braillent à tue-tête, les voisins s'émeuvent, s'irritent. Le tapage les met aux fenêtres, puis dans la rue. Une mêlée s'ensuit, dans un grand tumulte. Les femmes jettent par les croisées des pots d'eau sur les combattants [1]. David, qui courtise Madeleine se venge en rossant Beckmesser, et Eva rentre à la hâte chez elle, tandis que Sachs entraîne Walther. C'est fini. Cependant le veilleur de nuit qui a paru tout à l'heure avant la sérénade alors que tout était calme, revient accomplir sa ronde : il ne voit rien, il n'a rien vu. C'est assurément une des plus jolies trouvailles de la pièce.

Sachs a empêché la fille de son voisin et ami, sa chère petite Eva de commettre une folie, il veut à présent travailler à son bonheur. Il persuade à

1. Wagner aurait emprunté ce jeu de scène à une pièce du vieux répertoire français. Certains commentateurs auraient également retrouvé la scène où Beckmesser, au 3e acte, s'empare du manuscrit laissé par Sachs dans un petit opéra-comique de Vial et Muret, l'*Elève de Presbourg*, représenté en 1840 à Paris, alors que Wagner y séjournait. Cette ressemblance pourrait bien être fortuite. A cette époque Wagner ne songeait guère au sujet des *Maîtres*, dont la première esquisse est bien postérieure.

Walther de se présenter quand même ; le rêve que le jeune homme vient de faire et qu'il raconte sera la pièce de concours et Sachs, après quelques conseils, le transcrit aussitôt. Clopin-clopant, encore tout meurtri, Beckmesser paraît alors dans l'atelier ; se voyant seul et apercevant sur une table l'écriture de Sachs, il s'en empare, ayant ainsi la preuve que le cordonnier est bien un rival, mais il est rassuré par ce dernier et ne doute plus de la victoire lorsque Sachs l'autorise à se servir du poème. Deux scènes encore avant le tableau final : Eva venant dans l'atelier sous prétexte que ses beaux souliers lui font mal, puis Walther; le départ pour la fête, alors que le brave Sachs a tout préparé pour assurer le bonheur des deux couples qu'il protège, Walther et Eva, Madeleine et David qu'une tape du maître a promu compagnon. Et maintenant sur les bords de la Pegnitz, dans la prairie où les corporations viennent de défiler, devant la foule, Beckmesser bredouille, estropie, en des mots vides de sens, le poème volé à Sachs. Bafoué, le cuistre s'enfuit en poussant des cris de rage — et comme Sachs, dénonçant la supercherie, a fait avancer l'auteur du poème, Walther gagne le prix en le chantant dans son texte véritable et est proclamé maître.

L'œuvre se termine par un long discours de Sachs commentant sérieusement les conséquences de ce risible concours. De ce que l'art improvisé

d'un jeune hobereau devenu poète par amour a triomphé sans peine d'un adversaire imbécile qui s'est d'ailleurs dérobé, Sachs conclut que l'art nouveau et l'art ancien se confondent, s'unissent dans le sein sacré de l'art allemand, que cet art subsistera éternellement alors même que le Saint Empire Romain s'évanouirait en fumée [1]. Ce manifeste aux termes amphigouriques, dignes de l'oncle Adolphe, est tout à fait dans la forme et le style des allocutions de Wagner à l'issue des représentations de Bayreuth, lorsqu'il glorifie l'art de la patrie en sa propre personne, mettant l'étiquette « Made in Germany » sur les vieilles légendes scandinaves ou celtiques. L'opportunité de ce discours dans les *Maîtres* n'apparaît guère ; nous ne voyons pas comment cet art ancien dont Wagner ne nous offre qu'un spécimen ridicule peut être associé à un art qui est tout l'opposé, ni quel intérêt il y avait à empêcher sa disparition totale. Il faut évidemment oublier ce qui précède et généraliser.

L'œuvre, comme on le voit, se compose de trois pièces : une farce assez médiocre, une comédie sentimentale offrant de très jolies scènes, une pièce descriptive curieuse, pittoresque et au dénouement fort belle.

La farce est excessive, grossière et la satire y est

1. La fumée... des canons. Wagner avait-il donc quelque pressentiment en 1864 de ce qui devait arriver en 1918 ?

sans grande portée. Il n'y a de véritablement comique que le passage où Beckmesser dérobe le poème écrit par Sachs et les explications qui s'échangent entre eux. L'incident de la sérénade à la soi-disant Eva perd son effet en se prolongeant outre mesure : le tumulte qui succède est une immense caricature musicale dont le côté grandiose l'emporte.

La comédie sentimentale est beaucoup plus intéressante, pourtant sans grande précision dans les caractères, et parfois sans préparation suffisante des situations. Plein de morgue, dédaigneux des Maîtres et de leur art, Walther est l'improvisateur qui chante, le ténor, le lied fait homme. Eva, la petite Evchen de Sachs, est une gracieuse fille, pleine de malice et de cajoleries quand elle vient causer ou flirter avec son vieil ami, mais prompte aux décisions subites, irréfléchies[1]. Curieusement présenté, le rôle du marqueur Beckmesser tombe trop vite dans la pitrerie et n'a plus aucune portée dans le conflit artistique. Parmi les autres rôles deux figures accessoires sont joliment tracées : celle de l'apprenti David, celle de Pogner le père d'Eva, mais la grande figure qui domine tout est celle de Sachs, dont la création n'est pas loin

1. Les commentateurs expliquent que la jeune fille a perdu sa mère encore enfant, que Pogner s'absentant fréquemment pour ses affaires, elle a été élevée par la femme de confiance, Madeleine... Mais alors cette digne personne doit bien être un peu mûre pour devenir la femme du petit apprenti David...

d'être un chef-d'œuvre. L'affection du cordonnier poète pour la fille de son voisin ne découvre pas sans tristesse, ni sans un certain dépit, l'intrigue qui s'est nouée avec le jeune chevalier ; il s'y mêle une pointe de jalousie, le regret d'un rêve ébauché, quoique irréalisable, l'amertume du foyer désert qu'une jeune femme eût embelli de sa présence ; mais Sachs n'est pas un barbon amoureux à la façon des tuteurs de la comédie italienne, ou du roi Marke de la légende de Tristan. Résigné, il a renoncé avant de s'être prononcé. Il a décliné dès le début le rôle de prétendant. Il faut que le public devine en quelque sorte ce renoncement dont Wagner, pour ne pas assombrir la pièce, n'a pas fait l'argument principal. Comme poète et comme artiste, Wagner montre Sachs très supérieur aux Maîtres et à leur milieu, indépendant, champion de l'art populaire, composant pour le peuple, partisan des règles dans la mesure où elles s'accordent avec la *nature* qui est « leur contrôle et à laquelle il faut revenir sans cesse ». Sachs n'est pas moins intéressant au point de vue général, car nous pressentons dans sa création une évolution des idées de Wagner. Jusque-là le poète recherchait la société des héros, vivant dans des cabanes ou des grottes, au milieu d'âpres paysages ; il abandonne la compagnie de ces barbares occupés sans cesse à forger et à brandir des épées. Le personnage principal des *Maîtres* est un brave

homme, un homme bon, dont la bonté inspire et dirige tous les actes. Cette bonté se transformera plus tard chez Wagner en un sentiment plus général, celui de la pitié dans *Parsifal*. Les *Maîtres* représentent donc une étape de cette évolution : c'est le premier indice d'une forme apaisée, où l'idée impérieuse n'est plus aux prises avec le Désir dans des conflits dont l'acuité se prolonge au delà de la vie ; un élément s'interpose, le sentiment, dans une âme que le poète n'a pas forgée à plaisir pour un dieu ou un héros, mais qui est simplement l'âme d'un homme.

La partition des *Maîtres* appartient à une époque de maturité où l'artiste — Wagner avait alors plus de cinquante ans, — a conservé la plénitude de sa vigueur et de ses forces vives ; et c'est avant tout dans sa conception et sa réalisation une œuvre d'art où l'art prédomine à l'exclusion de toute théorie. Par son extrême richesse, par la variété des thèmes et la diversité des procédés elle ouvre à un examen approfondi un champ d'observations inépuisable. Résumant en elle-même tout un passé, toute une évolution de la technique, elle constitue une documentation de premier ordre pour l'enseignement, et aussi pour les recherches esthétiques, quand on veut pénétrer plus avant le problème de l'expression musicale [1].

1. C'est pourquoi dans les *Essais de technique et d'Esthétique musicales* publiés de 1898 à 1902 à Paris chez Fromont nous avons

Comme dans le poème, on distingue dans la partition trois parties, une partie descriptive, pittoresque, une partie sentimentale, une partie comique. Il en résulte non pas l'absence d'unité — car ces parties sont habilement reliées entre elles, — mais une complexité causée par ce mélange et qui déroute le public. Malgré leur succès incontestable, le public — en France du moins — n'a pas accueilli les *Maîtres* aussi complètement que les autres drames, issus pour ainsi dire d'un seul geste, un geste de héros, qui pour lui représente, résume tout Wagner et qu'il ne retrouve pas chez ces paisibles bourgeois de Nuremberg, si prosaïques, si épais, si peu héroïques. L'œuvre est d'une architecture lourde, gothique, dit M. Lichtenberger, mais d'un gothique massif, conçu à l'allemande et qui, par un anachronisme, est réalisé musicalement dans le style du XVIIIe siècle. Cette impression de lourdeur, qui s'atténue, s'efface à la lecture ou au cours d'une analyse attentive,

pu prendre presque exclusivement pour base d'une étude sur le discours musical cette partition, comme offrant un des types les plus complets de l'art dramatique lyrique à la période de son grand développement. Cette étude est précédée d'une analyse des formes thématiques à laquelle nous renvoyons le lecteur. Sur quelques points, qu'il s'agisse de la pièce ou, d'une façon plus générale, des théories wagnériennes, certaines appréciations des *Essais* n'ont pas été maintenues dans le présent ouvrage. Des critiques ou des réserves sur le système de Wagner, qui n'apparaissaient pas nettement il y a une vingtaine d'années, peuvent être formulées aujourd'hui alors que l'évolution de l'art s'est poursuivie, et que la forme, plus distante de nous, appartient déjà au passé.

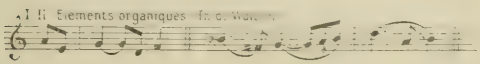
apparait tout d'abord au théâtre ; le premier contact avec l'œuvre nous l'apporte.

L'ouverture est un morceau puissant, bien équilibré, où domine ainsi que dans toute la partition, le pesant thème des Maîtres : c'est la marche pompeuse, solennelle de la Corporation, et c'est aussi l'image de la phraséologie redondante qui y était fort en honneur comme dans les *Chambres de rhétorique* des pays flamands à la même époque, ou les *Puys* de la fin du moyen âge.

On pourrait observer sans doute que l'archaïsme de ces longues progressions est revêtu d'une harmonisation dissonante bien moderne ; mais ici ces combinaisons, ces surcharges placées sur les points rythmiques principaux n'ont pour but que de renforcer l'image, de la grossir. A ce thème Wagner oppose les motifs de Walther poète, amoureux, motifs délicats, gracieux, dont le compositeur a tiré un merveilleux parti, qui formeront le Preislied du concours et ont, dans la partition, un rôle aussi important que le thème corporatif. Vers la fin de l'ouverture que terminent les vigoureux appels des cuivres du thème de la Bannière, les deux motifs, celui des Maîtres et celui du Preislied cheminent de compagnie, réunis un peu malgré eux pour exprimer la fusion de l'art ancien et de l'art nouveau : union symbolique montrant le but commun des artistes à toutes les époques,

rechercher et atteindre la beauté par des moyens différents.

Cette partition, qui est un si vaste sujet d'études, se prête beaucoup moins que les autres à une analyse même sommaire ; l'énumération complète des thèmes serait très longue. Certains se relient à un motif principal, ou en sont dérivés. Complété par le thème de la Bannière et celui de Nuremberg, le thème des Maîtres[1] donne naissance à de nombreuses formules mélodiques qui circulent librement dans la symphonie au premier acte, sont employées concurremment avec le thème de la Guilde — un geste imitatif d'accueil qui salue les Maîtres à leur arrivée — et avec le petit thème de la Saint-Jean. Les improvisations de Walther trouvent leur origine première dans des groupes de notes très brefs[2], sortes d'accents infléchis, caractérisés par leurs intervalles :

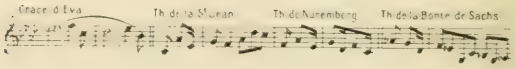


A ces formes se rattachent également d'autres thèmes : ceux de la Saint-Jean, de la Grâce d'Eva,

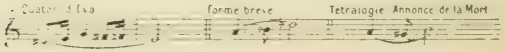
1. Le thème des *Maîtres* et celui de la Bannière rappellent certains motifs de Bach, de Schütz et de Mügling. Leur origine est vraisemblablement la même. Ce sont des motifs populaires.

2. Ils sont entendus dès la première scène, intercalés très habilement entre les strophes du psaume qui termine l'office à l'église. Walther aperçoit Eva sortant de la nef, et s'approche d'elle.

de Nüremberg, de la Bonté de Sachs. En voici l'initium[1] :



L'interrogation d'Eva, qui se développe parfois en une longue phrase, peut être comparée pour sa brièveté au thème correspondant de la Tétralogie :



Bornons-là cet examen ; les *Maîtres* offrent un élément de variété qui ne se trouve pas dans les autres œuvres, et qui les rapproche de l'opéra, en utilisant les ressources d'un genre trop dédaigné de parti pris par Wagner. La partition contient en effet un assez grand nombre de *morceaux* véritables, indépendants, autonomes ou ayant une origine thématique : le choral de l'Eglise, celui du Rossignol au dernier acte, les deux chants de

1. On peut citer encore comme dérivés de la même structure le joli motif de la valse des apprentis, très voisin du motif de Nüremberg, adapté à un rythme de danse, où la phrase amputée d'une mesure (7 au lieu de 8) reproduit le jeu de scène des apprentis et compagnons changeant brusquement de danseuses.

Le beau motif de la méditation de Sachs qui ouvre le magnifique prélude du 3e acte est une forme élargie de cet élément primordial, dont la partition entière, selon la remarque de M. Bounier, semble n'être que le développement.

Walther à la séance, la chanson de Sachs, celle de David souhaitant sa fête au maître, le Preislied bien entendu, à la composition duquel Wagner nous fait assister un peu trop longuement, le délicieux quintette qui à lui seul réhabiliterait les us et coutumes de l'ancien opéra[1]. Quant au tableau final de la fête, il nous semble voir une série de vieilles gravures où les artistes de la Renaissance se plaisaient à détailler un cortège, une « pompe » avec un réalisme très proche de la caricature : dans ce défilé il n'y a ni rois ni princes de l'Eglise, mais des savetiers dont le refrain nous est connu, des boulangers avec leur complainte, des tailleurs disant leur extravagante histoire, des sonneurs de trompe..... enfin le groupe des danseurs. Mais voici que la marche solennelle des Maîtres retentit : le ton change, s'élève, et c'est un hymne presque religieux qui accueille l'arrivée du grand poète Sachs. Dans toute cette scène l'art populaire est prédominant, non pas qu'il y ait une imitation directe, dont on pourrait trouver sans doute quelques traces insignifiantes, mais en ce sens que l'invention de Wagner nous apporte une impression adéquate, c'est-à-dire la sensation d'un art anonyme, anonyme comme le sont les choses simples et vraies.

1. En outre quelques phrases épisodiques : celle de Sachs « L'oiseau qu'on vient d'entendre », la mélopée du veilleur de nuit, etc...

Au milieu de toutes ces richesses, la partie comique n'a qu'une importance secondaire et de moindre valeur. La muse du Rire s'accommode mal du masque que Wagner lui fait porter et des attitudes qu'il lui impose ; il lui faut le laisser-aller, des allures plus légères et plus simples, l'imprévu que ne lui apporte pas le système de Wagner propre aux combinaisons réfléchies, basé sur le retour incessant d'affirmations antérieures, ce qui supprime tout imprévu. Si les passages relatifs aux apprentis sont pleins d'entrain, de turbulence, les motifs du pitre Beckmesser n'ont en réalité rien de comique. Ils sont incisifs, mordants, rageurs. Il en est de même de ses deux morceaux de chant fort peu différents l'un de l'autre ; les vocalises en sont volontairement poussées jusqu'à l'absurde, et, pour comble, c'est leur frêle et fragile dessin qui au final du second acte transporté dans les basses et entonné par la foule, supporte, par dérision, tout le poids d'une compacte polyphonie [1]. Le meilleur morceau est celui où Beckmesser vole le manuscrit et parlemente avec Sachs ; ici l'écriture orchestrale, beaucoup plus simple, appartient vraiment au style bouffe.

Quelques remarques, d'ailleurs d'une portée générale sur le « récitatif », terme assez impropre pour désigner le discours musical même. L'alle-

1. Après un début très mouvementé, en forme d'entrées de fugue.

mand se prête musicalement à des intonations qui, transportées dans une autre langue, prennent un caractère accentué de rudesse, de dureté ; c'est ce que nous pouvons constater ici dans certains passages, ce qui donne à l'écriture vocale une allure parfois bizarre, peu naturelle, intermédiaire entre le parlé ordinaire et le chant véritable. Ces réserves faites, la déclamation des Maîtres reproduit fidèlement en beaucoup de scènes le jeu des intonations du dialogue, ainsi que les changements de vitesse ou de rythme que déterminent les modifications de l'idée ou du sentiment. Dans les premières paroles échangées à l'église Sainte-Catherine, Walther et Eva emploient les *mêmes intonations*, comme si l'accord existait complet déjà entre eux ; au second acte, la déclamation musicale traduit les hésitations, le trouble de Pogner, incertain de ce qu'il devrait faire et questionnant sa fille au sujet du concours ; les conversations d'Eva et du cordonnier présentent les mêmes caractères de fine observation et de vérité.

Au cours de ces scènes si délicatement conduites dans les parties vocales, l'intervention de l'orchestre est parfois trop peu discrète ; le retour de thèmes tant de fois entendus ne semble pas nécessaire dans des situations qui s'expliquent d'elles-mêmes ; nous préférerions suivre seulement l'action, en dehors de tout commentaire

dans le passé. De là vient en grande partie la sensation de lourdeur qui se dégage tout d'abord de l'œuvre. Elle n'a pas, dit M. Lichtenberger, la pureté de lignes qui se trouve dans Gluck, ni dans Mozart. Elle manque de mesure, ce qui est le défaut de la plupart des conceptions wagnériennes, disons mieux, de l'art allemand, qui succéda à la période classique.

Les *Maîtres Chanteurs* furent une excursion de Wagner dans la vie réelle, à travers les incidents, les menus faits de l'existence chez de petites gens qui n'ont rien d'héroïque. Wagner se montre dans ces tableaux de genre, dans cette interprétation des sentiments et des caractères, un observateur avisé, un peintre remarquable. L'œuvre fut une diversion au rêve grandiose et idéal qu'il avait poursuivi jusque-là et qui allait bientôt s'achever.

Avant de gravir le chemin qui conduit au Montsalvat, à la basilique dont les cloches retentissent au loin, où règne la prière, Wagner s'arrêta pour écrire les *Maîtres* ; il délaissa les héros de son rêve obstiné pour écouter les hommes.

VII

LA DERNIÈRE ŒUVRE DU CYCLE

PARSIFAL

(*La quête du Graal.*)

« Les Français, disait Wagner, aiment le rêve en action, les Allemands l'action qui rêve » ; *Parsifal* est un songe magnifique, fait à l'état de veille. Il se résume pour Wagner dans une vieille légende, le Graal, dont il prit connaissance par une adaptation allemande.

Jadis, au VIIIe siècle, c'est sous cette forme de songe que la partie initiale de la légende fut présentée en latin par un prêtre breton qui garda l'anonyme ; ce prêtre, un Jeudi saint, s'étant endormi après l'office des Ténèbres, vit apparaître notre Sire Jésus qui lui parla, lui tendit un petit livre « écrit de sa main, la plus grande merveille que l'homme puisse recevoir ». Le livre, dont la possession définitive ne fut acquise qu'après bien des péripéties, contenait l'histoire fabuleuse de Joseph d'Arimathie, qu'une tradition gallo-bre-

tonne considérait comme le premier évêque de l'Ile de Bretagne et qui y avait apporté une précieuse relique, un vase contenant quelques gouttes du sang du Christ, recueilli à sa Passion. Chez ce peuple superstitieux, peuple de poètes et de chanteurs doués d'une vive imagination, le culte des reliques était fort développé, comme la croyance sincère à la vertu miraculeuse des choses sacrées, particulièrement de tout ce qui avait touché le corps du Rédempteur, ou des objets qui lui avaient appartenu ou servi. Le vaisseau dépositaire du sang divin était la coupe même de la Cène[1] ; il n'en perpétuait pas seulement le souvenir, il continuait la Cène et la commémorait effectivement dans des repas pris en commun. Le Graal était un élément de vie spirituelle et matérielle, le seul réconfort qu'avait eu Joseph pendant les quarante années passées en prison. Ceux qui s'en approchaient se sentaient pénétrés « d'une ineffable douceur et recevaient une nourriture délicieuse », pourvu qu'ils fussent dignes d'y participer, c'est-à-dire exempts du péché de luxure. Jésus-Christ avait lui-même réglé l'ordonnance de ces repas qui se faisaient à l'heure de tierce : la table disposée comme

1. Suivant une autre version le vase avait servi au lavement des pieds et à Pilate...

Rappelons qu'il y a bien d'autres légendes relatives au Sang du Christ : le Sacro Catino de Gênes, le Précieux Sang de Fécamp recueilli dans le tronc d'un olivier ; des reliques analogues sont conservées à Valence en Espagne, à Brives-la-Gaillarde et au monastère de l'Ile Barbe, près de Lyon.

chez Simon[1] le jour de la Cène, le poisson posé devant le vase couvert d'un voile au milieu de la table, un siège resté vide, rappelant celui du traître Judas; alors, le baiser de paix échangé, le Graal était découvert, qui répandait une lumière intense, des parfums exquis : et c'était pour les assistants, vers lesquels on inclinait le vase tour à tour, une nouvelle provision de force et de jeunesse. Jésus enfin avait lui-même confié la relique à Joseph et désigné les successeurs éventuels à sa garde.

Historiquement Rome, au nom de l'unité de l'Eglise, refusa de reconnaître le soi-disant apostolat et la consécration comme évêque de Joseph, et sut contenir les prétentions schismatiques des clercs de Bretagne à gouverner eux-mêmes leurs églises. Quant au Graal, si son existence et sa « queste » aux premiers siècles chétiens ne sont pas vraisemblablement imaginaires, le culte dont il était le prétexte, étant quelque peu entaché de magie, fut pour cette raison sans doute tenu secret ou oublié. Il ne reparut qu'au XIIe siècle[2] dans le grand mouvement littéraire, presque romantique, qui rassembla, en les remaniant, les traditions relatives à Artus, aux preux de la Table

1. Inutile de signaler les erreurs commises dans la légende par rapport aux Evangiles.

2. A l'époque — coïncidence singulière — des démêlés du Saint-Siège avec le roi d'Angleterre, Henri II voulant soustraire son église à l'autorité papale.

Ronde, dont plusieurs d'entre eux figurent dans la légende. Le Graal devient ainsi le sujet de romans d'aventures, avec la mise en scène habituelle, des digressions interminables qui lasseraient aujourd'hui l'auditeur ou le lecteur le plus patient. Le thème subsiste en ses éléments : le vase, dont les vertus sont merveilleuses, dont l'origine est diverse, la forme indéterminée — ce sera pour les conteurs du XIIe siècle un vase d'or ou d'émeraude, orné de pierreries[1] — et la lance qui toujours saigne, qui sera celle du Centurion Longin ; viennent quelques figures typiques obligées, le Pêcheur, le roi Pêcheur[2], la messagère du Graal, une créature hideuse, des sorcières, des magiciens, etc... Une foule d'aventures plus ou moins étrangères au sujet occupe souvent une place prédominante et à cet égard la légende de Perceval est un exemple typique de la manière dont au XIIe siècle on concevait un poème, comment le conteur prolongeait ainsi son récit, recherchant jusque dans un passé lointain, plus ou moins transformé, tout ce qui pouvait intéresser ou émouvoir les auditeurs. A la légende pieuse du

1. Les conteurs médiévaux aiment à entourer leurs descriptions de tout le luxe possible, palais magnifique, costumes somptueux : c'est le luxe oriental transporté par Attila en Europe.

2. Le château où est conservé le Graal est situé près d'un lac ; les chevaliers viennent y pêcher, d'où le personnage du Pêcheur, le terme du Roi Pêcheur attribué à l'Amfortas de la version allemande ou provençale, et qui ne veut pas désigner celui qui commet un péché. Certains commentateurs ont fait cette confusion.

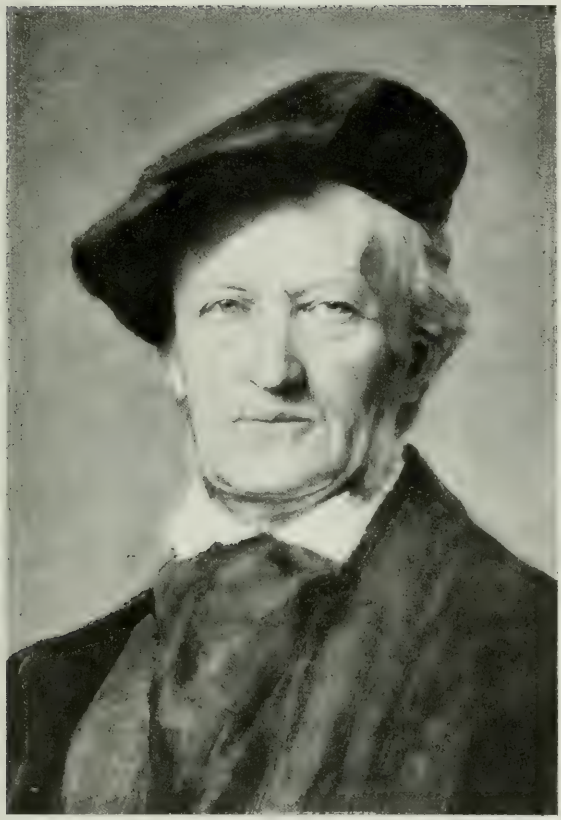


Photo Bruckmann.

RICHARD WAGNER, IN 1874.
(Portrait de F. v. Lenbach.)

Graal se rattachent en effet de très anciennes traditions populaires, vraisemblablement païennes, des chants bardiques, des contes gallois ou bretons : c'est le *bassin* magique et la *lance* de Bran le Béni, figurant dans plusieurs ballades, formant le sujet du conte Pérédur, du Mabinogion anglais. Le bassin et la lance y sont les pièces à conviction d'un crime resté impuni[1], dont la réparation ne peut être obtenue que si certaines questions sont posées, condition qui sera reproduite dans les versions chrétiennes. La transformation des personnages, des noms des lieux n'est pas moins remarquable. Bran le Béni devient Bron apparenté à Joseph d'Arimathie, le Pérédur anglais est le Perceval[2] de Chrétien de Troyes. A cette époque des croisades, où le Graal était tout à fait d'actualité, la légende se répandit très rapidement. Chaque grande école littéraire se l'approprie ; tel pays lui donne accès dans sa propre histoire, l'apparente à celle de ses héros les plus fameux. Les Norvégiens traduisent le conte celtique, les Méridionaux et les Provençaux modifient plus ou moins le côté extérieur de la légende, ils font intervenir les Maures et les Arabes. Le Graal est transporté

1. Le bassin porte en effet une tête ensanglantée ; il a d'ailleurs un pouvoir magique, il donne la science, la richesse, et procure comme le Graal à ceux qui le détiennent une nourriture substantielle.

2. D'après certains étymologistes, Pérédur et Perceval auraient dans les langues celtiques la même signification : chevalier ou compagnon du bassin.

dans les Pyrénées, en Espagne, conservé au château de Montsalvat, accessible aux seuls initiés. Des chevaliers, des templistes [1] sont préposés à sa garde et soumis à une sorte de gouvernement théocratique. Les rois du Graal ont une lignée asiatique : c'est Titurel, le fondateur de l'ordre et le constructeur de la grandiose basilique, c'est son fils Frimutelle [2], puis Amfortas, le roi coupable qui n'a pu résister aux charmes d' « Orgueilleuse » et a reçu dans un combat une blessure inguérissable. Quant à Perceval, il descend des rois d'Anjou par son père Gamuret qui après avoir épousé une princesse maure, prend pour femme la sœur d'Amfortas, en sorte que le Roi Pêcheur est l'oncle du héros. Perceval se rend à Nantes à la cour du roi Artus, rencontre le neveu du roi, Gauvain dont les randonnées chevaleresques tiennent d'ailleurs une place démesurée dans la plupart des récits. Telle est la version provençale que quelques critiques ont regardée à tort comme un prototype, que nous ne connaissons que d'après Wolfram d'Eschenbach, l'adaptateur allemand qui dit s'en être inspiré. Mais Wolfram n'est pas un simple adaptateur, il comprend la légende avec sa mentalité, son âme de minnesinger, il s'attache au côte moral qu'il développe très abondamment. Parsifal est

1. Ces templistes ont quelque analogie avec les Templiers.

2. Wagner supprime Frimutelle. Orgueilleuse est Kundry, la messagère du Graal, nous en parlons plus loin.

un bon chevalier, le modèle des époux et devient un parfait chrétien. L'Eglise par cette milice sainte des templistes prend place et a un rôle dans la légende : c'est une nouvelle chevalerie, chevalerie *célestienne* qu'on oppose à la chevalerie *terrienne* dont les preux ne savent pas fuir le péché. Il ne faut pas cependant voir dans le mystique Graal une affirmation du dogme chétien : le dogme y est presque effacé ou enveloppé de fables ; la magie, cette vieille ennemie de la foi, y revient à chaque page... La religiosité apparaît dans les sentiments, dans l'ensemble. Wolfram s'exprime quelquefois au nom de la pitié, mais presque toujours au nom de l'amour [1]. C'est sous cette forme que le minnesinger commente la légende dont il suit la version provençale, quant aux événements et aux principaux personnages.

Le Livret.

Le rêve wagnérien se déroule sous les voûtes de la grandiose basilique espagnole, ou aux alentours immédiats. A peine les autres événements sont-ils rappelés, restant enveloppés de brume, dans une succession d'images faiblement reliées entre elles, mais d'une grande beauté. Le héros gallois, qui porte sous son armure de chevalier l'habit monastique — un prêtre plutôt qu'un preux

1. Heinrich, *Etude sur W. d'Eschenbach.*

de la Table Ronde, — le pur Simple, qui a l'âme chaste, rebelle aux tentations du démon, accomplit inconsciemment sa glorieuse destinée : il sera le dernier roi du Graal que les Anges, après sa mort, transporteront au Ciel ; il règnera sur un monde de rêve, dont les tableaux vont défiler devant nous comme un série de belles fresques, représentant, dans leur séduisante irréalité, quelques épisodes de la fabuleuse histoire que Wagner remanie à son tour.

Voici, en premier lieu, l'épisode du roi malade que l'on mène au lac prendre le bain où s'apaiseront pendant quelques instants ses souffrances ; voici celui du cygne tué étourdiment par Parsifal ; aux reproches que lui adresse le vieil écuyer Gournemanz, le jeune héros, comme celui de la légende, ne répond rien, il ne sait même pas son nom et est fort étonné qu'une femme, accroupie dans un coin — qui est Kundry la sorcière — le connaisse et lui parle de sa mère Herzéléide. Ensuite, comme dans les rêves, nous sommes transportés à travers la montagne jusqu'à la grandiose basilique où va s'accomplir la cérémonie du Graal. Parsifal y assiste l'air stupide, sans rien dire, sans rien demander, il est mis dehors par celui qui l'a conduit : « Va chasser les oies, oison ! »

Le château magique est le lieu de deux scènes : entre Kundry et le magicien Klingsor, scène d'en-

voûtement ; une autre dans le jardin enchanté, où figurent les Filles-Fleurs, idée empruntée par Wagner au roman d'Alexandre du curé Lamprecht et où Kundry tente en vain de séduire Parsifal. Mais de Klingsor qui vient livrer bataille au héros, celui-ci triomphe sans peine et reprend la fameuse lance que le sorcier avait jadis dérobée au roi Pêcheur. Le château s'écroule. Et voici l'épisode le plus poétique, celui du Vendredi-Saint, quand Parsifal ayant retrouvé par miracle, après maintes chevauchées, le chemin du Montsalvat, y revient armé de la précieuse lance. Instruit par Gournemanz qui lui fait déposer ses armes en ce jour béni du Rédempteur, il est reconnu par lui comme le sauveur si longtemps espéré, et reçoit son hommage ainsi que celui de Kundry, agenouillée comme Madeleine aux pieds de Jésus.

De nouveau nous retrouvons l'imposante basilique où Amfortas a promis de célébrer, une dernière fois et au prix des plus cruelles souffrances, le saint office dont la privation a jeté les chevaliers dans une profonde détresse, car ils ont perdu leurs forces et leur jeunesse. Mais ce n'est pas Amfortas, c'est le nouveau roi du Graal, Parsifal qui découvre le Précieux Sang, après avoir touché le roi malade de la lance. Amfortas est guéri, et Kundry, qui a reçu l'eau purifiante du baptême, meurt pardonnée.

Il ne faut pas chercher dans ce poème une action

scénique quelconque. Les éléments qui relient les tableaux de ce festival sacré sont purement poétiques, l'argument principal de la légende n'y figure pas.

Dans la légende la question que l'étranger doit poser le jour de son arrivée — et ce jour-là seulement — au sujet du roi et de la cérémonie à laquelle il assiste, est le signe qu'il est l'élu attendu, celui qui accomplira la mission providentielle ; mais pour que le dénouemennt ne survienne pas immédiatement, Parsifal, que le hasard a conduit au Montsalvat, est un naïf, un simple ; il a été tenu par sa mère dans l'ignorance du monde, de toutes choses, soumis à la loi du silence qui est de règle pour tout bon chevalier. Ce n'est qu'après bien des aventures, après avoir été mis au courant par un ermite, que le jeune héros pose la fameuse question. Wagner ne s'est pas servi de ce moyen qui eût semblé recommencer dans un sens opposé l'histoire de *Lohengrin* : il prend une autre donnée, moins subtile, plus humaine. C'est la compassion[1] qui fera agir Parsifal et ce sentiment s'éveillera subitement en lui par l'intervention amoureuse de Kundry la sorcière, l'amour de la femme étant, pour Wagner, la source de tous les autres sentiments. Ainsi, dans l'œuvre, l'élément chrétien et l'élément magique pourront

[1] Ce sentiment est d'ailleurs indiqué dans la version allemande de Wolfram d'Eschenbach.

s'unir plus complètement et donner une certaine unité à un poème péniblement élaboré.

Wagner en effet n'y parvint pas du premier coup ; il chercha longtemps, nous le savons par lui-même, notamment par sa correspondance. Il pensa avoir réussi en identifiant la messagère du Graal (*la hideuse créature*) avec l'enchanteresse du château magique (*Orgueilleuse*). De là résulta une création bizarre, extraordinaire. La Kundry de Wagner n'est plus celle de Wolfram qui a plutôt un rôle de prophétesse, elle vit deux existences qui alternent et s'ignorent jusqu'à un certain point. Dans l'une, elle est la femme dévouée, toujours prête à servir les chevaliers ; dans l'autre, la personnification du péché, la courtisane, l'être de luxure asservi au pouvoir démoniaque du magicien Klingsor. Pour Wagner et les commentateurs, Kundry représente dans son intégralité la femme principe à la fois bon et mauvais, meilleur et pire. Au surplus, l'hypnotisme, les théories occultes, la religion de Bouddha qui occupèrent Wagner à propos d'un drame projeté [1] se mêlent ici aux souvenirs de la Passion, car cette Rose de l'Enfer,

1. Il s'agit des *Vainqueurs* dont Wagner a laissé une esquisse. L'action se passe au temps de Bouddha. Deux amants Ananda et Prakiti doivent renoncer l'un à l'autre pour expier une faute commise dans une vie antérieure. Rappelons que pour la partie chrétienne du poème, Wagner a utilisé quelques scènes de son Jésus de Nazareth — une très belle œuvre littéraire — entre autres, celle de Madeleine au pied de Jésus reproduite au 3e acte de *Parsifal*.

cette Kundry qui n'a pas d'âge est Hérodias, celle qui rit en voyant passer le Sauveur pliant sous sa croix et dont le rire a été maudit... Par cette Kundry qui sait tout, nous connaissons l'enfance du héros, et ses origines.

Wagner a conservé sans trop le modifier le caractère du magicien Klingsor, maître du château magique. On sait que le personnage existait réellement au temps de Wolfram d'Eschenbach, qu'il fut un poète éminent, un sorcier plus éminent encore, et que, au cours de son aventureuse jeunesse, il avait, par l'effet d'une vengeance maritale, subi le sort fâcheux d'Abélard. Wagner fait allusion à cet « accident » qu'il transforme en un acte volontaire destiné à lui assurer la conquête du Graal auquel il a déjà su ravir la précieuse relique de la Lance.

Tels sont les ennemis opposés à Parsifal ; du magicien le héros a raison par un signe de croix ; des séductions de la courtisane qu'il repousse avec véhémence il n'apprendra que la pitié, une grande pitié pour Amfortas qui fut victime de l'enchanteresse, pour le Sauveur même dont le sacrifice commémoratif est profané par des mains indignes. Et c'est autour de ce thème de pitié qu'évolue toute l'œuvre, c'est en ce thème qu'elle se synthétise[1]. Le thème est en soi fort beau, mais comme

1. En reproduisant sur la scène l'acte eucharistique, partiellement au moins, Wagner s'attira de très vives critiques, notamment

Le Palais Vendramin, à Venise

il arrive dans les conceptions wagnériennes si le sujet est basé sur un thème très simple, débarrassé de l'appareil banal ou conventionnel qu'on trouve dans l'opéra, le thème reste souvent une abstraction, une entité trop distante de la vie réelle. Les personnages principaux ne sont pas présentés dans *Parsifal* de telle sorte que nous éprouvions pour eux ce sentiment de compassion qui devrait leur être accordé. Nous ne nous intéressons pas à Amfortas; les souffrances qu'il endure sont le châtiment mérité de ce prêtre-roi sacrilège, que les chevaliers n'auraient qu'à déposer. Il en est de même de Kundry, de cette créature que Nietzsche appelait une femme de chambre hystérique, de cette femme moitié vertu, moitié vice, qui ne peut se décider à choisir, encore qu'elle ait parfois conscience et quelques remords de sa vie débauchée. Son sort nous importe peu. La beauté de *Parsifal* résulte uniquement de sa religiosité, de son caractère de prière, du mystérieux silence qui plane sur l'œuvre; le reste trahit l'effort et surtout la lassitude d'un

de la part de la princesse de Wittgenstein qui était une fervente catholique... Il dénaturait le plus beau, le plus religieux des actes de la communion en y introduisant le sentiment humain de la compassion. Et dans une lettre la princesse rappelle qu'Eschyle fut condamné pour avoir traité au théâtre des mystères sans toutefois les avoir représentés... Certes, la singulière phrase qui termine *Parsifal :* « Rédemption au Rédempteur » (!) paraît une hérésie, si l'on n'y voit pas un simple artifice de rhétorique, une sorte d'allitération voulue.

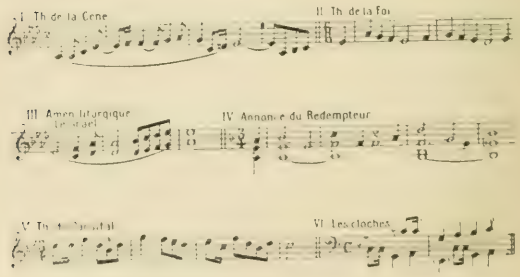
génie désabusé. Cette pitié qui va de l'homme à l'animal et qui, par une hyperbole poétique, monte jusqu'à Dieu, Wagner la réclame pour lui-même. Comme Parsifal, il a erré, il a fait maintes chevauchées à travers la vie, sur les chemins de la pensée. Il a rêvé d'une organisation politique et sociale différente, d'une humanité dégagée de tout contrat, libre dans son expansion la plus complète... Et maintenant comme Parsifal déposant ses armes un Vendredi Saint, il jette bas les siennes, l'Epée, instrument de la force brutale, le Casque magique, symbole de la ruse et du mensonge. Le monde de l'homme lui apparaît sous d'autres aspects. La vie intégrale, les droits de la passion, le renoncement ou le sacrifice d'autrui ne sont que les formes de l'égoïsme individuel, formes stériles qui aboutissent au néant, à la négation de la vie. A côté de la loi qui est une sauvegarde, à laquelle on obéit de gré ou de force, mais au-dessus d'elle, l'humanité a placé le principe de la croyance, accepté librement, les dogmes de la bonté, de la charité, de la pitié. C'est à l'affirmation de ces vérités que tend le génie du maître, et *Parsifal* apparaît comme le dénouement du drame de sa vie, comme le résultat d'une conversion peut-être sincère, mais un peu forcée. Une grande paix, un grand silence descend alors en l'âme du poète, dont la musique va traduire le calme et le réconfort par de magnifiques accents.

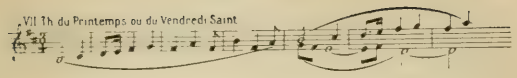
Cet élément religieux, plus important — et de beaucoup — que celui qui est opposé comme contraste, a inspiré au compositeur des pages qui sont parmi les plus belles qu'il ait écrites, ou plutôt qui aient été écrites en musique. Egales aux compositions religieuses des grands maîtres, elles s'en différencient par la liberté de leur écriture, par l'absence de conventions, de procédés, de combinaisons comme on en trouve dans l'oratorio classique. Elles se rapprochent davantage du chant liturgique le plus simple, syllabique, où la musique vient ennoblir, exalter la prière sans chercher à être elle-même une forme d'art. Les templistes qui s'assemblent dans la basilique sont des gens qui vont prier humblement, sincèrement, et comme les choses elles-mêmes sont susceptibles de nous arracher des larmes, de ce chant si simple, presque primitif, auquel répondent des voix d'enfants du haut de la coupole, se dégage une impression d'art infinie, alors que l'Art semble en être absent. L'acte de prière — traduit par le geste musical — apparaît seul, accompli par une foule mystérieuse, presque irréelle, de même qu'une force invisible conduit le pur Simple vers l'accomplissement inconscient de sa mission. Le reste n'importe guère, faits, événements, agissements ou discours des personnages ; les bruits du dehors, les vains appels ou les clameurs du château voisin, les plaintes du roi malade vont s'éteindre ou se

perdre sous ces voûtes où règne le Silence, que la musique même reproduit.

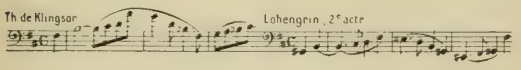
Les thèmes religieux sont groupés dans une même tonalité (celle de *la* bémol majeur) prise comme point central et dont l'écriture modulante n'est que le rayonnement. Ils ont la sonorité douce, calme, sereine des consonances parfaites, ce qui est vraiment le caractère spécifique de cette partie de l'œuvre, où la voie diatonique domine, où le chromatisme n'est pas employé.

Parmi ces motifs, certains ont une grande analogie avec quelques thèmes religieux de *Tannhauser* — notamment ceux du prélude du 3e acte (arrivée des pèlerins à Rome). Le thème de Parsifal s'apparente à celui de Lohengrin, — il en a l'allure héroïque que le personnage manifeste si peu de lui-même. Le motif du Graal est tiré de l'*Amen* de la liturgie de Dresde, Mendelssohn s'en est servi dans le Final de la Réformation Symphonie :

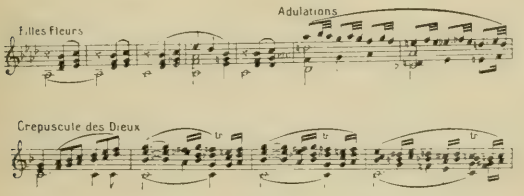




A *Lohengrin* aussi, aux scènes du 2e acte, se rattachent les thèmes, plus exactement les formules rythmiques relatives à Klingsor, à Kundry et au Château magique :



La scène des Filles Fleurs rappelle dans le motif de l'Adulation diversement présenté, la gracieuse ornementation du trio des Filles du Rhin au 3e acte du Crépuscule :



Quant à la scène de séduction qui contient au début de beaux passages, elle offre un développement démesuré ; c'est un enchevêtrement laborieux de thèmes, de formules qui ne s'imposent pas à la mémoire et se perdent bientôt dans un chaos de modulations, d'harmonies compliquées. Toute cette partie magique, dont la meilleure scène est

l'envoûtement de Kundry est inférieure à la partie correspondante dans *Lohengrin* ou dans *Tannhäuser :* la musique s'enlise dans un réseau de phrases tortueuses, tourmentées, dans un chromatisme excessif, dans des formes dont Wagner s'était servi précédemment pour le même but expressif, mais avec plus d'art et d'invention ; elle laisse une impression pénible, accablante.

A son apparition, *Parsifal* provoqua une admiration enthousiaste ; le mot de chef-d'œuvre fut prononcé. Plus de quarante ans se sont écoulés ; ce terme peut être maintenu si l'on considère la partie religieuse, les scènes du Graal, celle du Vendredi Saint où s'épanouit une des plus belles mélodies de Wagner (thèmes VII, page 221). D'autre part, comme aux pèlerins de Bayreuth de 1882, *Parsifal* nous semble une fin, une conclusion : la fin d'un procédé, d'un système qui, comme on le constate généralement dans les dernières œuvres des grands maîtres, a été poussé jusqu'à l'extrême et a fourni tout ce qu'il peut donner : la conclusion d'une œuvre colossale, qui est aussi celle d'une vie dont les dissonances ont enfin trouvé leur résolution dans la sérénité d'une cadence parfaite — et comme le dit Sully Prudhomme :

Son chant s'évanouit comme un baiser qui tremble,
Et sous ses doigts tendus arrêtés tous ensemble
Expira le dernier accord.

CONCLUSION

Depuis plus de trente ans la musique de Wagner a reçu en France la plus large hospitalité. La France a oublié l'homme qui l'avait dédaignée, méprisée toute sa vie et n'a considéré que l'œuvre. Cette œuvre, elle l'a accueillie sans arrière-pensée, avec la loyale franchise d'un peuple qui sait honorer et aimer les belles choses. Les neuvaines de Bayreuth avaient été la revanche de l'artiste méconnu ; Paris eut la sienne en mettant au répertoire habituel de son plus grand théâtre l'œuvre entière du maître. Il n'appartient pas ici de déterminer laquelle des deux interprétations fut la plus remarquable, il suffit de constater leur signification différente. A Bayreuth, comme Wagner ne manqua jamais de le répéter, c'était l'avènement glorieux d'un art exclusivement allemand que célébrait un culte aux rites spéciaux ; à Paris ce fut l'art tout court, celui dont l'homme poursuit l'idéal, qui appartient à tous et à qui la France a toujours donné sa consécration définitive. Le

public français — je ne parle pas des snobs, héritiers convertis des jockeys de 1861, — a admiré l'œuvre parce qu'elle est admirable. Si ce qui s'y trouve de purement allemand trahit l'origine et constitue souvent la partie la moins intéressante, une puissante individualité s'affirme avant tout, servie par un constant et laborieux effort.

Sa compréhension et son succès furent d'autant plus lents qu'elle semblait n'avoir aucune attache avec le passé, et que, malgré le qualificatif ingénieux qui lui fut donné, elle n'annonçait rien pour l'avenir. Devant elle se dressait son auteur, intransigeant, combatif, aux allures de conquérant et d'apôtre. Son orgueil, son égoïsme que révèlent les actes de sa vie publique et privée lui servirent autant que sa ténacité, à vaincre les obstacles que le conquérant rencontrait sur son chemin, ou qui contrariaient la mission de l'apôtre.

Si on prend argument de certaines attitudes, de certaines paroles, on peut voir dans Wagner un précurseur du pangermanisme, un de ces premiers intellectuels portant haut la devise : l'Allemagne au-dessus de tout. Cependant celui qui écrivait à Liszt : « Si je suis vraiment Allemand, je porte certainement mon Allemagne en moi-même », celui qui trouvait sa patrie fort mesquine, fort misérable, était plutôt qu'un pangermaniste, un pan-wagnériste transformant en victoires personnelles

les victoires allemandes. Wagner eut-il signé le cynique, l'odieux manifeste des intellectuels rédigé en 1914? La chose est infiniment probable : l'homme eut dans sa vie plus d'une défaillance, mais son œuvre ne doit pas en être rendue solidaire.

Elle a en elle-même sa meilleure justification, elle se défend par ses propres moyens, mieux que par les commentaires de tout genre, biographiques ou autres, dont elle a été accablée ; c'est par elle que Wagner doit et veut — il le demande lui-même, — être jugé.

A-t-elle été créée pour servir d'illustration magnifique à un idéal qui fut tantôt politique, social, tantôt religieux, mystique, passionné? Mais Wagner a répété maintes fois qu'il n'était qu'un artiste et rien que cela ; ses idées sont au service de son art prodigieux, plus justement de l'Art conçu intégralement, apparaissant comme la condition suprême de toutes choses, fictions ou réalités. Le philosophe, le rhéteur, l'homme même disparaît. Le champ où évolue la pensée d'un grand artiste ne dépasse-t-il pas celui où s'enferme sa médiocre existence, ne franchit-il pas les limites imposées par la vie réelle à l'individu? Les belles œuvres vivent leur vie propre et accomplissent leur destin ; dégagées peu à peu des éléments périssables, elles se divinisent, selon l'heureuse expression de Mallarmé.

La musique de l'avenir est aujourd'hui la musique du passé, d'un passé qui tient une grande place dans l'histoire et où elle demeure une des plus étonnantes et des plus hardies manifestations de l'art créateur.

BIBLIOGRAPHIE

CATALOGUE DES ŒUVRES DE WAGNER

A. Œuvres dramatiques.

a. *Ouvrages représentés* (avec la date de la première).

Les Fées, Munich, 1888.
La Défense d'aimer, ou *la Novice de Palerme*, Magdebourg, 1836.
Rienzi, Dresde, 20 octobre 1842.
Le Hollandais volant ou *le Vaisseau-Fantôme*, Dresde, 2 janvier 1843.
Tannhäuser, Dresde, 19 octobre 1845.
Lohengrin, Weimar, 28 août 1850.
Tristan, Munich, 10 juin 1865.
Les Maîtres Chanteurs, Munich, 21 juin 1868.
L'Anneau du Nibelung, Bayreuth, août 1876.
Parsifal, Bayreuth, août 1882.

b. *Esquisses, scénarios, projets* (avec la date de la composition).

Les Noces, livret, 1832.
L'heureuse famille d'ours, livret, opéra-comique en 2 actes, 1838.
La noble fiancée, livret, 1839.
La Sarrazine, scénario, 1841-1843.
La Mine de Falun, esquisse, 1842.
Frédéric Barberousse, projet, 1848.
Jésus de Nazareth, esquisse, 1848.
Wieland le forgeron, esquisse, 1849.

Achille, 1849.
Les Vainqueurs, esquisse, 1856.
Une Capitulation (comédie à la manière antique ?), 1871.

B. Œuvres musicales

En dehors du théâtre, les compositions de Wagner, peu nombreuses, n'ont qu'une valeur très relative ; il faut excepter toutefois les belles mélodies écrites sur des poésies de Mme Wesendonk, et le délicieux morceau, Siegfried-Idyll, tiré de la *Tétralogie*, en 1871 (à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de son fils, Siegfried).
Trois ouvertures de concert, 1831.
Ouverture pour le *Roi Enzio* de Raupach, 1832.
— pour *Christophe Colomb* d'Apel, 1835.
— *Polonia*, 1836.
— *Rule Britannia*, 1836.
— pour *Faust*, 1838-40, remaniée ensuite.
Huldigungsmarsch (à Louis II), 1864.
Kaisermarsch avec chœurs, 1871.
Marche solennelle (Centenaire de l'indépendance des Etats-Unis), 1876.
Marche funèbre — instruments à vent et tambours — sur des motifs de Weber, à l'occasion de la translation des cendres du compositeur, 1844.
Siegfried-Idyll, poème symphonique, 1871.
Les Agapes des Apôtres, scène biblique (chœurs d'hommes et orchestre), 1843.
Deux Cantates en l'honneur de Frédéric-Auguste roi de Saxe, 1843-1844.
Les deux grenadiers, 1839 ; diverses romances, 1837...
Cinq poésies pour Mme Wesendonk, 1857-1858.
Arrangement de l'Iphigénie en Aulide de Gluck, 1846.
— *du Stabat* de Palestrina, 1848.
— *du Don Juan* de Mozart, 1850.
Réductions pour piano et autres transcriptions d'après des opéras de Donzetti et d'Halévy.
Quelques morceaux pour piano (1831), et fragments symphoniques (1832-1838), etc.

C. Œuvres littéraires, théoriques, biographiques.

Les *Ecrits* de Wagner, très considérables, forment avec les poèmes dans l'édition allemande de Leipzig une dizaine de volumes, dont

la traduction française par J.-B. Prod'homme est en voie d'achèvement (9 vol. parus sur 12, 1908...).

Quelques-uns de ces écrits, parmi les plus importants, avaient été traduits antérieurement :

Art et Révolution (comp. en 1849), trad. Noufflard, 1893.

Œuvre d'art de l'avenir (1849), trad. Noufflard, 1893.

Opéra et Drame (1851), trad. Noufflard, 1893 [Rf. Guy de Charnacé, 1873].

Musique de l'avenir, trad. Noufflard, 1893.

Art et politique, trad. Guilliaume, 1868.

Le Judaïsme en musique (1850), trad. Guilliaume, 1868 et R. de Trèves.

L'Œuvre et la mission de ma vie, trad. Hippeau, 1884.

Beethoven (1870), trad. Lavignes, 1901.

Art de diriger l'orchestre (1869), trad. Kufferath, 1890, et Clément [Rf. Guy de Charnacé].

Poèmes symphoniques de Liszt, trad. Calvocoressi, 1904.

Articles parus dans la *Revue et Gazette musicale* (1840-1842), réunis par H. Silège, 1898.

Esquisse autobiographique. Souvenirs sur Schnorr, Spontini, etc., trad. Camille Benoît, 1884.

Enfin les *Mémoires* de Wagner rédigés de 1870 à 1874, tirés tout d'abord à quelques exemplaires réservés aux intimes, ont été publiés en 1910, trois volumes traduits en français par M Valentin et A. Schenk, 1911.

D. Correspondance

Correspondance de Wagner et de Liszt, 2 vol., trad. fr. de L. Schmitt, 1900.

Lettres à A. Roeckel, trad. de Kufferath, 1894.

Lettres à Uhlig, Fischer, F. Heine, trad. G. Khnopff, 1903.

Journal de Venise et lettres à Mme Wesendonk, trad. G. Khnopff, 2 vol.

Lettres à Elisa Wille, trad. A. Staps, 1894.

Mentionnons encore (éditions allemandes) :

Lettres à F. Praeger, à Otto Wesendonk, à une modiste, à Emile Heckel, à ses artistes, à Minna Wagner, etc...

II

BIBLIOGRAPHIE WAGNÉRIENNE FRANÇAISE

Une bibliographie générale comprenant toutes les publications allemandes et autres relatives à Wagner et à la « question Wagné-

rienne » formerait plusieurs volumes. A elle seule, la bibliographie française (textes originaux ou traduits) demanderait, pour être exposée en détail, des développements qui ne peuvent être donnés ici.

Une liste, assez complète, allant jusqu'en 1902 a été établie par H. Silège (Paris, Fischbacher, 1902) ; depuis cette date elle s'est accrue.

La biographie du compositeur, les souvenirs qui s'y rattachent, l'analyse de ses théories, l'examen critique de ses œuvres considérées dans leur ensemble ont été l'objet d'un grand nombre d'ouvrages d'importance diverse, constituant une vaste documentation à laquelle viennent s'ajouter les études spéciales se rapportant à une seule œuvre.

A. Biographies. — Commentaires généraux.

Adler. Conférences faites à l'Université de Vienne, trad. L. Laloy, 1910.

Bruneau. Musique d'hier et d'aujourd'hui, 1900.

Chamberlain. Le drame wagnérien, 1897.

— Richard Wagner, 1899.

Coutagne. Les drames musicaux de Richard Wagner (*Mém. Acad. de Lyon*, t. xxviii, 1892).

Dauriac (L.). Le musicien-poète, Richard Wagner, 1908.

Drumont (Ed.). Richard Wagner, 1869.

Ernst (A.). Richard Wagner, et le drame contemporain, 1887.

— L'art de Richard Wagner. L'œuvre poétique, 1895.

Evenepoel. Le wagnérisme hors d'Allemagne, 1891.

Fazy. Louis II et Richard Wagner, 1893.

Freson. L'esthétique de Richard Wagner, 1893.

Gautier (Judith). Richard Wagner, et son œuvre poétique, 1882.

Grand-Carteret. Richard Wagner en caricatures, 1892.

Hebert. Le sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner, 1895.

Jullien (A.). Richard Wagner, 1886.

Kapp. Richard Wagner et les femmes, 1913.

Lavignac. Voyage artistique à Bayreuth, 1897.

Le Senne (C.). Article de l'encyclopédie Lavignac.

Lichtenberger. Richard Wagner, poète et penseur, 1902.

— Richard Wagner (collect. Alcan).

Malherbe et Soubies. L'œuvre dramatique de Richard Wagner, 2 vol., 1886-1892.

Mendès (C.). Richard Wagner, 1900.

Monod (G.). Portraits et souvenirs, 1897.

Neumann. Souvenirs sur Richard Wagner, trad. 1909.
Nietzsche. Œuvres diverses (trad. Albert Baumgartner, etc.).
Noufflard. Richard Wagner, 1891-1893.
Péladan. Le théâtre complet de Richard Wagner, 1893.
Robert (G.). Philosophie et drames, 1907.
Saint-Auban (de). Pèlerinage à Bayreuth, 1895.
Servières (G.). Richard Wagner jugé en France.
Valot. Les héros de Wagner, 1903.
Wyzewa (T. de). Beethoven et Wagner, 1898. Etc.

Il n'est pas sans intérêt de se reporter aux jugements émis par les wagnériens de la première heure :

Baudelaire (Ch.). L'art romantique (1861), dans le tome III des *Œuvres complètes*.
Charnacé (Guy de). Fragments sur Wagner..., dans le 2e vol. de Musique et musiciens, 1873.
Champfleury. Richard Wagner, 1860.
Gasperini (A. de). La nouvelle Allemagne musicale. Richard Wagner, 1866.
Lorbac (de). Richard Wagner, 1861.

Enfin une publication périodique, la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), correspondant en Allemagne aux *Bayreuther Blätter* (fondé en 1876 par Richard Wagner), et au *Wagnerjahrbuch*.

B. Monographies.

La série des guides thématiques de Kufferath et de Wolzogen (édit. franç.) et les études particulières à une œuvre (analyses musicales, commentaires divers) :

Vaisseau-Fantôme :
Dwelshauvers-Dery, Destranges.

Tannhäuser :
Dwelhausers-D., Destranges, Brück, Nerthal, Ernst et Poirée, Liszt, Schuré, Servières.

Lohengrin :
Delesque, Liszt, Noufflard, Street, Vanderstraeten.

L'Anneau du Nibelung :
Pochhammer, Jullien, Nerthal, Harris, Tardieu, Julliard, Gjellerup (*Walkyrie*), Celos (*L'épée*), Closson (*Siegfried*), Bertrandel, Prod'homme (*Crépuscule*).

Tristan :
Cotard, J. Gautier, Mendès, G. Paris, Lemoine, Nerthal.

Maîtres Chanteurs :
Tiersot, Joly, Benoît, Dinger, Poirée.

Parsifal :

Hippeau, de Morsier, de Brayer, M. Girette, Bonnier, Brück, Eklektik, La Laurencie, Péralté.

Les livrets des drames ont tenté beaucoup de traducteurs, les uns ayant en vue une exécution scénique comportant l'adaptation des paroles au texte musical (Nuitter, 1861, Wilder, Ernst, Gautier, Kufferath, Boutarel, D'Offoël, etc.), les autres, l'œuvre littéraire seule, trad. en prose, accompagnée souvent de notes et de commentaires (Challemel-Lacour, Chambrun, Brinn-Gaubast, Barthélémy, Delpit, Miller, Roujoux, Lafontaine, Max, Lyon, Prod'homme, Péralté...).

Une nouvelle édition des partitions a paru un peu avant la guerre, chez Breitkopf à Leipzig. Elle comprend des arrangements piano seul, des éditions piano et chant avec le texte allemand et une traduction française, ainsi que l'analyse sommaire du drame et la liste thématique dont la partition reproduit la numérotation au fur et à mesure que les thèmes se présentent.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pages.

Planche I. Maison natale de Richard Wagner, a Leipzig . Villa Wahnfried, a Bayreuth 13

— II. Richard Wagner, vers 1865. (Portrait de C. Jäger.) 25

— III. A Munich. Après une heure de Wagner par ordre. (Caricature d Honoré Daumier.) M. Wagner prenant le parti de faire exécuter sa musique de l'avenir par des musiciens également de l'avenir. (Caricature de Cham.). . . . 37

— IV. Lettre de R. Wagner a Edmond Roche, 1860. (Bibliothèque du Conservatoire National de musique de Paris.) 49

— V. Wagner dansant devant le roi de Bavière. (Caricature de G. Tiret-Bognet, 1891. Musée de l'Opéra.) 61

— VI. Louis Schnorr de Carolsfeld. Louis Schnorr, dans le rôle de Tristan. . . . 77

— VII. L'Or du Rhin (scène I). Les filles du Rhin. Les Maitres Chanteurs (Acte I). Scène de l'église. (Lithographies originales de Fantin-Latour pour le *Wagner*, de M. Adolphe Jullien.) 89

— VIII. Intérieur du théatre de Bayreuth 105

— IX. Décor de l'acte I de la Walkyrie. (Théâtre de Bayreuth.) 121

Pages.

Planche X. Autographe de Wagner : esquisse première de la chevauchée, dont le thème était réparti dans les voix. (Collection Judith Gautier.) . . . 137

— XI. Décor du 2me acte de Siegfried : l'antre du Dragon. (Théâtre de Bayreuth.). 149

— XII. Siegfried ; Brunehilde. (Recueil de costumes originaux de l'Opéra. Bibliothèque de l'Opéra.). 161

— XIII. Décor du 2me acte du Crépuscule des Dieux : les bords du Rhin. (Théâtre de Bayreuth.). . . 173

— XIV. Richard Wagner a Bayreuth. (Tableau de G. Papperitz.) 185

— XV. Richard Wagner, en 1874. (Portrait de F. v. Lenbach.) 201

— XVI. Le palais Vendramin, a Venise 217

TABLE DES MATIÈRES

I. Les événements et la vie 5

II. Le musicien poète 60

Le drame musical de l'avenir, sa théorie, ses moyens de réalisation.

III. Wagner et les philosophes romantiques . . . 85

Portrait de Wagner par Nietzsche. Les évolutions de la pensée wagnérienne.

IV. Les premières œuvres 106

Des Fées au Vaisseau Fantôme.

V. Le cycle légendaire 115

I. Tannähuser *Le Venusberg et la Querelle des Chanteurs* 115

II. Lohengrin. *Le Chevalier au cygne* 125

III. L'Anneau du Nibelung. *La Détresse des Dieux*. 151

IV. Tristan. *Le Philtre d'Amour* 170

VI. Les maîtres chanteurs de Nüremberg 186

VII. La dernière œuvre du cycle 205

Parsifal. *La Quête du Graal* 205

Conclusion 223

Bibliographie 227

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey

H. LAURENS, Éditeur, 6, rue de Tournon, PARIS (VIe)

AUBERT (MARCEL). — **Notre-Dame de Paris :** *sa place dans l'Histoire de l'Architecture du XIIe au XIVe siècle*. Un vol. in-4°, 16 planches hors texte, 4 phototypies, 30 figures dans le texte et un plan en couleurs. *Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* . . . . . **40 fr.**

BONNEROT (JEAN). — **Les Routes de France**. Un vol. in-8°, 48 gravures. Collection des *Evocations françaises*. . . . . **9 fr.**

BRANCOUR (RENÉ). — **Histoire des Instruments de Musique**. Préface de Ch.-M. WIDOR, de l'Institut. Un vol. in-8°, 16 planches hors texte. . . . . **25 fr.**

FOCILLON (HENRI). — **L'Art Bouddhique**. Un volume in-8°, 24 planches hors texte. . . . . **12 fr.**

(1er vol. de la Collection *Art et Religion*, destinée à montrer les rapports qui unissent l'art des diverses civilisations et les grandes formes de la pensée religieuse.)

GOYAU (GEORGES). — **Les Figurines Franciscaines.** Un vol. in-8°, 21 planches hors texte, couverture de Maurice DENIS . . . . . **15 fr.**

— **Sainte Jeanne d'Arc**, *les Etapes d'une gloire religieuse*. Un vol. in-4°, 10 planches hors texte, ornements typographiques de J. GIRARD. . . . . **25 fr.**

JEAN D'UDINE. — **Qu'est-ce que la Danse?** Un vol. in-8, 16 planches hors texte, ornements typographiques de l'auteur . . . . . **12 fr.**

LANGLADE (JACQUES). — **Le Puy et Le Velay**. Un vol. petit in-4°, 64 planches hors texte (Collection des *Villes d'Art célèbres*) . . . . . **10 fr.**

MAGNE (HENRI-MARCEL). — **Le Mobilier Français**, *les Sièges*. Un vol. petit in-folio, 90 planches hors texte. . . . . **100 fr.**

MAUCLAIR (CAMILLE) et BOUCHOR (J.-F.). — **Venise**. Un vol. in-4°, 30 planches en couleurs d'après les tableaux de J.-F. BOUCHOR ; ornementations de David Burnand. . . . . **40 fr.**

MOREAU-NÉLATON (ÉTIENNE). — **Millet raconté par lui-même** *Etude biographique d'après ses œuvres et ses écrits*. 3 vol. in-4° carré, contenant ensemble 450 pages de texte et 305 reproductions en heliotypie hors texte. Tirage restreint sur vélin d'Arches à la cuve. . . . . **360 fr**

PAPILLON (GEORGES) et SAVREUX (MAURICE). — **Musée céramique de Sèvres**, *Guide illustré*. Nouvelle édition, 24 planches hors texte, reproduction de marques anciennes et modernes, de monogrammes, etc. Un vol. in-8° . . . . . **15 fr**

RÉAU (LOUIS). — **L'Art Russe**, *des origines à Pierre le Grand*. Un vol. in-8°, 104 planches hors texte, 4 cartes et un lexique archéologique . . . . **40 fr.**

SERTILLANGES (A. D.). — **La Cathédrale**, *sa mission spirituelle, sa vie, son esthétique, son décor*. Un vol. in-4°, 112 illustrations . **25 fr**

ENVOI FRANCO SUR DEMANDE DE NOTRE CATALOGUE GÉNÉRAL

PARIS. IMPRIMERIE CH. HERISSEY

La Bibliothèque
Université d'Ottawa

Echéance

Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.

The Library
University of Ottawa

Date due

For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.

APR 2 1972

APR 12 1987

APR 09 1987

DEC 19 1987

NOV 22 1987

a39003 001116390b

CE ML 0410
.W13P6 1921
COO POIREE, ELIE RICHARD WAGN
ACC# 1169136